Fernando Ibarra Chávez

Escritores de imágenes y pintores de discursos

Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)



Después de la Revolución mexicana, era necesario encontrar un modelo cultural que correspondiera a la imagen del país moderno que se pretendía; sin embargo, resultaba complicado hacer que todos los actores políticos y culturales coincidieran en un objetivo preciso. En medio de la efervescencia, las publicaciones periódicas se transformaron en verdaderos campos de batalla donde pintores, escritores, políticos y educadores proponían preceptos y recibían críticas.

Más allá de la encomiable labor de José Vasconcelos, la vida cultural de la década de 1920 sufrió el impacto de un país devastado, pero también decidió adoptar las novedades tecnológicas y las propuestas conceptuales de las vanguardias europeas. Tanto la literatura como las artes plásticas, al ser el reflejo más elocuente de la cultura nacional, se vieron obligadas a asumir alguna posición ideológica ya existente o a inventarse una propia.

Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930) explora las diversas propuestas y opiniones críticas vertidas en la prensa que contribuyeron a la configuración cultural de México en el imaginario colectivo, para demostrar cómo muchos elementos de la identidad mexicana actual, así como la consolidación del canon literario y artístico, tuvieron su origen en las discusiones surgidas durante y después de la Revolución.

Imagen en la cubierta y solapas:
"Lisabetta da Messina"(2000) cubierta anterior, óleo sobre tabla (34 cm. x 24 cm.) y "La anunciación"(1997) cubierta posterior, óleo sobre tela (80 cm. x 55 cm.). Fernando Ibarra. Colección del autor. México.

Escritores de imágenes y pintores de discursos

Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)


HEÚRESIS

Fernando Ibarra Chávez

Escritores de imágenes y pintores de discursos

Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930) fue elaborado con apoyo del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 401617 "La configuración de géneros literarios en la prensa mexicana de los siglos XIX y XX".

Primera edición:
Octubre de 2020

ISBN 978-607-30-3590-3

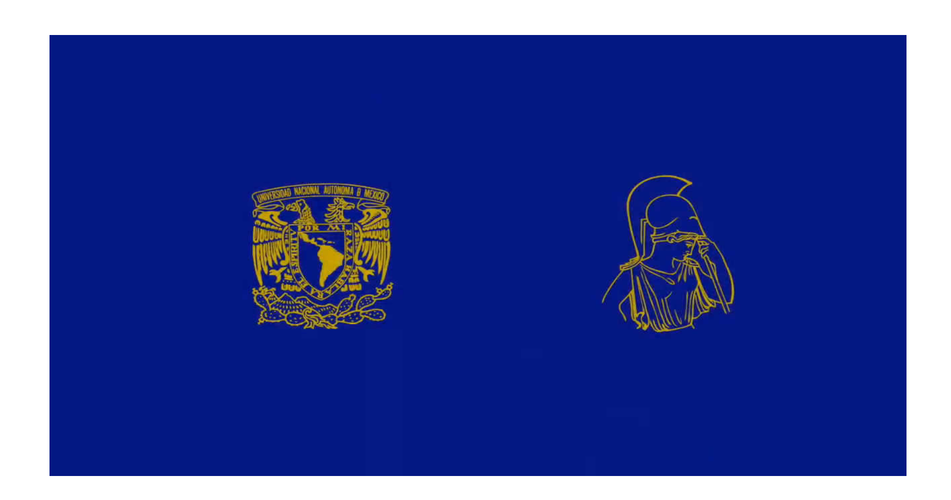
Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México

Fernando Ibarra Chávez

Escritores de imágenes y pintores de discursos

Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/heKNO5Q7SVo

Contenido interactivo

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico por su apoyo para la concusión de esta investigación, así como a Luz América Viveros y a Irma Elizabeth Gómez por su entusiasta impulso al estudio de la prensa periódica mexicana.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas, al Instituto de Investigaciones Filológicas, a la Biblioteca Central de la UNAM, a la biblioteca "Daniel Cosío Villegas" de El Colegio de México y a la biblioteca "Raúl Pérez Escamilla" del Museo Nacional de Arte por las facilidades brindadas para consultar el valioso material hemerográfico que resguardan.

Al Mtro. Juan Carlos Cruz Elorza, por su eficiente coordinación editorial en la FFL-UNAM.

Introducción

A los costados de la entrada principal del Palacio de Bellas Artes —uno de los principales hitos de la Ciudad de México, tanto por su función como por su arquitectura— hay un par de inscripciones que condensan la historia del inmueble. A la derecha se lee: "Fueron iniciadas las obras de construcción de este edificio el 1º de octubre de 1904. Fueron suspendidas el mes de febrero de 1915". A la izquierda: "Fueron reanudadas las obras de construcción de este edificio el 30 de julio de 1932. Fueron terminadas el 10 de marzo de 1934". Las inscripciones no informan que la suspensión de labores se debió a la falta de presupuesto y pertinencia originada por una lucha armada, tampoco se indica que para 1932 México contaba con infraestructura adecuada y suficiente estabilidad política para facilitar el empleo de recursos económicos en un edificio cuyo proyecto original —el gran teatro nacional— había perdido la razón de ser. El aspecto exterior del edificio responde a las exigencias estilísticas del *art nouveau* con una marcada recuperación de motivos neoclásicos y, según los planos originales, su interior tendría que haber alojado detalles vegetales y una rica presencia de cristales. Cuando uno entra al edifico descubre que el estilo decorativo es completamente diferente a lo anunciado por la fachada. El interior guarda estrechas filiaciones con el *art decó*, colmado de estructuras geométricas, composiciones lineales y detalles de arquitectura prehispánica que le imprimen un toque de "mexicanidad" a la decoración. El Palacio de Bellas Artes, en sus contradicciones estilísticas, es uno de los ejemplos más claros del cambio de mentalidad estética previa y posterior a la Revolución mexicana. Pasamos de un estilo afrancesado grandilocuente a la monumentalidad de la arquitectura de la tercera década del siglo XX, llena de espacios planos verticales y grandes bloques de masa constructiva. Entre el interior y el exterior pasaron varios años que dejaron una laguna en la evolución constructiva del inmueble; sin embargo, este vacío es absolutamente significativo para entender la oposición de estilos. Curiosamente, esos diecisiete años de inactividad coincidieron con uno de los momentos más efervescentes en el arte mexicano del siglo XX, tanto en sus

manifestaciones materiales como en su reflexión teórica, ante la necesidad de encontrar el estilo que distinguiera a la nación desde su individualidad. Las meditaciones estéticas surgieron, en parte, como consecuencia de la guerra, pero no cesaron cuando ésta terminó ni cuando el país logró cierta estabilidad política. Notamos también que en estos años los artistas plásticos externaron su voluntad por renunciar casi de manera reaccionaria a los patrones artísticos europeos decimonónicos; por su parte, el gobierno posrevolucionario promovió la creación artística según presupuestos que adoptaron el tono de la oficialidad y que, sin embargo, se cuestionaron desde varias aristas. Igualmente, fue el momento que consolidó la personalidad y la obra intelectual de aquel grupo de escritores conocidos a la postre como "Contemporáneos" (Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia), aunque prefiero llamarlos "grupo sin grupo", pues en gran medida la presente investigación se concentra en las actividades literarias anteriores a la aparición de la revista que lleva aquel nombre. Se trata también de los años en que México se sumergió en la búsqueda de una identidad propia y acorde con las nuevas necesidades sociales. A partir de una introspección cultural y crítica, la nación encontró en sí misma una variedad de posibilidades artísticas que pautaron el aparato iconográfico de una mexicanidad visual que sigue vigente y que vale la pena estudiar desde el germen de su proyección. Una función muy importante para esta configuración quedó en manos de la crítica de arte, pues ella, en forma de ensayo, nota periodística y hasta poema, pudo circular libremente a través de revistas y llegar potencialmente a cualquier lugar, modelando el pensamiento y el gusto estético de varias generaciones.

La crítica de arte del siglo XIX había tenido por lo general un carácter descriptivo e histórico, pero después de la Revolución se nota una fuerte motivación por teorizar y convencer acerca de lo que debería ser el arte de la nación renovada. Los primeros críticos de arte no fueron precisamente personas especializadas en esta disciplina, sino individuos que, dentro de sus actividades literarias e intelectuales (poesía, narrativa, historia, jurisprudencia o artes plásticas), de igual modo se interesaron por las manifestaciones artísticas del país. La presente investigación tiene por objetivo mostrar aquellos discursos que, por su forma o su contenido, configuraron la crítica de arte en el México posrevolucionario y la manera en que sirvieron también como estímulo para la creación poética o como complemento ideológico para las artes plásticas.

En el siglo XIX las publicaciones periódicas propiciaron el desarrollo de una verdadera actividad ensayística donde la crítica pudo encontrar su vehículo natu-

ral; en el siglo XX el artículo periodístico se mezcla con el ensayo y genera la crítica de arte contemporánea. Me ha parecido pertinente dar inicio al primer apartado de este trabajo, "Los albores del siglo XX", con algunos comentarios sobre la situación de la crítica de arte en México en los inicios del siglo. Gracias a la crónica y al ensayo, los pensadores mexicanos —individual o colectivamente— divulgaron sus posturas ante el fenómeno artístico, contribuyendo a la formación de una conciencia histórica, artística y, sobre todo, nacionalista, que tuvo repercusiones de gran peso en el pensamiento crítico y metacrítico de la época. Las inquietudes sobre el arte mexicano se transformaron radicalmente entre el siglo XIX y el XX, como se puede corroborar al revisar algunos textos que aparecieron en *Revista Moderna*, *Gladios*, *San-Ev-Ank* y *Revista Nueva*. Salvo algunos casos, como el de Ignacio Manuel Altamirano, la comunidad intelectual anterior al Porfiriato aseguraba que en México era imposible que el arte floreciera porque las condiciones históricas no permitían que las artes se anclaran a una tradición local. Durante la *belle époque* las nuevas investigaciones, los descubrimientos arqueológicos y el intercambio cultural con Europa permitieron que la sociedad mexicana reconociera el valor de su historia prehispánica —como muestra de atávico abolengo— y la belleza de su geografía. Si bien la antigua Academia de San Carlos había sido la sede natural del quehacer artístico, durante la segunda década del siglo XX perdió el estatus habitual y no faltó quien viera en este recinto muestras palpables de infertilidad por la reiteración de preceptos estéticos que ya habían caído en la obsolescencia; por lo tanto, la intención de renovar las artes llegó a ser una necesidad imperante dentro y fuera de la Academia.

La pluralidad de discursos en torno al arte se generó después de 1910, cuando las discusiones pasaron de la conservación del sistema de valores a la ruptura crítica con el pasado de una manera menos radical que la observada en Europa con las vanguardias. Como había un constante rechazo a la actitud europeizante del siglo XIX, las primeras décadas del siglo XX se distinguieron por el desdén a las influencias extranjeras en los discursos, a pesar de que la realidad demuestra que México no pudo caer en un ostracismo total. La tercera década del siglo es particularmente interesante, pues, en virtud del fin de la lucha armada, regresaron a México algunos pintores que se encontraban estudiando en Europa o que se fueron al inicio de la guerra. Por esas fechas también llegaron el radio, el cine sonoro y, más tarde, el cemento, los autos, la moda femenina a la *flapper* y ejemplos de arte de vanguardia tanto en plástica como en literatura. Consideré pertinente prestar atención a hechos históricos vinculados con el desarrollo de las artes en México para entender algunas razones de los cambios en el discurso de

la crítica de arte. Además, en muchos casos los críticos de arte de las décadas posteriores hicieron su aparición en los años veinte en calidad de figuras políticas, estudiantes activos o colaboradores en revistas.

Junto con las revistas literarias dirigidas por intelectuales, cabe resaltar la significativa importancia de otras publicaciones de corte comercial y de mayor difusión que fungieron como termómetros culturales de la época: *Azulejos*, *Zig-Zag*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En ellas aparecieron las imágenes de objetos de arte que educaron visualmente a varias generaciones, los productos literarios de moda, así como los debates artísticos, literarios y políticos donde artistas e intelectuales trataban de imponer su ideología tanto con argumentos como con encomios o descalificaciones. No hay que olvidar el papel primordial que desempeñaron en esta área algunos periodistas como Manuel Ugarte, José de Jesús Núñez y Domínguez, Rafael Heliodoro Valle, Carlos Díaz Dufoó, entre otros, que se unieron a las polifónicas discusiones en las que participaron artistas, arquitectos, historiadores y literatos en general.

El objetivo de la segunda parte de la presente investigación, "Los discursos artísticos entre 1920 y 1925", es dar cuenta de estas discusiones y de su impacto inmediato en el momento en que artistas plásticos y escritores estaban reflexionando acerca del rumbo que debería tomar la nación como productora de discursos culturales y bienes artísticos. Para tal tarea ha sido necesario escudriñar en las diferentes publicaciones que aparecieron durante dichos años, con el fin de encontrar la voz de los protagonistas de la heterogénea cultura posrevolucionaria y entender qué era para ellos el arte. No es la intención de este trabajo ofrecer un panorama del desarrollo de las artes plásticas en México durante y después de la Revolución, sino de las disertaciones críticas y literarias que siempre lo acompañaron, desde una perspectiva sincrónica; por ello, la figura central será el crítico que, en opinión de Filiberto Menna, es un individuo que lee y observa, interpreta y escribe y, como consecuencia, no puede rehuir a su subjetividad los datos que entran en su atención y en su tarea, es decir, es un productor de una obra que se suma a otra obra.[1] Hay que subrayar que mi interés se enfoca específicamente en los textos derivados de las artes plásticas y de la literatura, aunque las publicaciones del lapso que se estudia también dedican importantes páginas a la música, al teatro, a la danza y al cine. En este capítulo resulta fundamental hablar de José Vasconcelos y su labor educativa al frente de la Secretaría de Educación como eje de la reflexión estética y como punto de referencia para comprender los diversos encauces estéticos surgidos du-

[1] F. Menna, *Crítica de la crítica*, p. 76.

rante este lustro que, por lo demás, constituye un momento decisivo para la construcción de un nacionalismo en las artes fundamentado en el discurso revolucionario (independientemente de qué se entienda por revolución), pero también en el componente indígena de la población mexicana y en la idea de raza. Junto con los ateneístas y el grupo de los "siete sabios", en la década de 1920 se posicionaron como miembros de la intelectualidad mexicana gran parte de los pintores y escritores que participaron las revistas literarias de la época (Manuel Toussaint, el Dr. Atl, Diego Rivera, Carlos Mérida), así como algunos integrantes del movimiento artístico vanguardista conocido como Estridentismo (en particular, Arqueles Vela, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide) y los miembros del "grupo sin grupo". Algunos de ellos colaboraron de manera muy activa cerca de Vasconcelos, tanto en publicaciones periódicas como en diversos ámbitos de la vida cultural del país, lo cual legitimó en años posteriores sus propias posturas en relación con las artes.

El tercer capítulo, "Crítica de arte en la prensa cultural", ofrece una reflexión sobre los diversos discursos en materia artística que coexistieron durante la segunda mitad de los años veinte. Son los años en que la revista *Horizonte* —con la fuerte participación del grupo estridentista, desde Xalapa— mandó un mensaje de renovación ligado al desarrollo tecnológico. Casi a la par, *Forma* sirvió como medio de difusión de los anhelos de la nación desde las esferas del poder institucionalizado. Junto con estas publicaciones, *Mexican Folkways* se encargó de mostrar al mundo las maravillas del arte popular mexicano y los alcances del muralismo desde un punto de vista antropológico que a veces roza con el más puro folklore. Poco después, llegó *Ulises* a llenar el panorama cultural de México con nuevas ideas, noticias y experimentos de aliento internacional. *¡30-30!* también fue un proyecto editorial que, aunque efímero, logró representar un punto de vista compartido entre artistas afiliados a los ideales revolucionarios y con tendencias políticas contestatarias. En estas revistas, sobresale la participación de pintores que compartían intereses con algunos poetas y, juntos, tomaron la palabra escrita para manifestar sus puntos de vista sobre el arte.

Para 1930 la esperanza de cambio a partir de la Revolución iba perdiendo su causa originaria y se abría paso al desarrollo económico del país y a la consolidación política. El cuarto capítulo, "Poesía y crítica del "grupo sin grupo", se concentra en los discursos artísticos que encontraron su mejor forma de divulgación en la revista *Contemporáneos*, por no ajustarse a las propensiones oficiales ni nacionalistas. Aquí se presentan reflexiones y análisis de la obra literaria de Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, principalmente, por su estrecha vinculación con las artes plásticas, ya sea como pretextos para la creación poética o como estímulos para la reflexión. Una buena parte de su producción poética de

la década de 1920 destaca por el reiterado uso de la écfrasis y las repetidas referencias a obras de arte, de artistas o de técnicas pictóricas como motivo y modelo de la creación verbal. Cabe aclarar que no fueron los únicos en estas prácticas escriturales, pero, dada su recurrencia y su permanencia, el asunto merecía tratarse en un capítulo aparte.

Llama la atención que, a nivel literario, los participantes de *Contemporáneos* experimentaron también un tipo de crítica que se distingue por su alejamiento del discurso nacionalista y de los estándares generalizados de la escritura ensayística convencional. A la crítica de arte presente en dicha revista le presto mayor atención por tratarse de una publicación que vio su fin en los años en que la política interna mexicana encontró una relativa estabilidad, a la par que las discusiones sobre la existencia de un arte mexicano perdían sus motivaciones iniciales y las nuevas preocupaciones de los intelectuales permitían cuestionar de manera crítica la importancia de la Revolución.

Debido a la destacada participación de los colaboradores de la revista *Contemporáneos* dentro de la historia de la crítica de arte en México, me pareció oportuno dedicar unos comentarios sobre su actividad crítica durante la década de 1930 en las "Consideraciones finales" que cierran esta investigación.

Tomando en cuenta la relevancia que tuvo la prensa cultural en los años que se estudian, la mayor parte de la investigación documental está basada en textos publicados en revistas mexicanas que salieron a la luz desde finales del siglo XIX y hasta 1931. Gran parte de la hemerografía consultada se encuentra actualmente dispersa en recintos públicos y privados y su deterioro material la pone en riesgo de desaparecer, transformando en polvo las palabras de los protagonistas ideológicos de varias décadas de pensamiento crítico, artístico y literario.

Debo mencionar que el ejercicio editorial de las publicaciones periódicas durante este lapso se caracteriza por jugar con las posibilidades expresivas de las fuentes tipográficas. Por tal motivo me ha parecido pertinente respetar el uso de cursivas, negritas y versalitas en las citas contenidas en esta investigación, pero no en los títulos de los diversos ensayos, poemas y artículos, que consigno en redondas. En ocasiones me permití enmendar esporádicos errores mecánicos y ortográficos (*hostoriógrafo* por *historiógrafo*), dejando testimonio de mi intervención en todas las recurrencias donde fuera posible (*caoas* por *ca[n]oas*). En los demás casos donde noté alguna anomalía simplemente lo indico con la acostumbrada anotación [*sic*]. De igual forma utilizo los corchetes en las entradas bibliográficas para indicar los pseudónimos, muy numerosos. Por la naturaleza de los textos que forman mi *corpus*, evité mayores alteraciones en la edición de los documentos

originales por considerarlas contraproducentes: también los errores de redacción y la mala ortografía comunican algo acerca de las condiciones de emisión.

Además de la investigación documental de estas fuentes tan valiosas, se tomaron como materiales de consulta directa algunas publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en específico *La crítica de arte en México en el siglo XIX* de Ida Rodríguez Prampolini y *La crítica de arte en México (1896-1921)* de Xavier Moyssén. A pesar de algunas inconsistencias en materia ecdótica, hasta ahora, ambos proyectos editoriales son las herramientas más útiles para entender el desarrollo de la crítica de arte en México, no sólo por la reproducción de textos originales, sino por los concienzudos estudios preliminares elaborados por Ida Rodríguez y Julieta Ortiz, respectivamente. Sobre esta línea destaca igualmente la recopilación de textos de Diego Rivera realizada por Xavier Moyssén. El Colegio Nacional también ha contribuido al rescate de documentos relacionados con arte escritos por Diego Rivera y Gerardo Murillo (Dr. Atl). El Fondo de Cultura Económica se ha dado a la tarea de reeditar con cierta regularidad los volúmenes de obras (completas y selectas) de los autores que integraron el "grupo sin grupo", labor encomiable que se complementa con los volúmenes de la Biblioteca Mexicana dedicados a estos y otros personajes importantes para la investigación. Un lugar fundamental lo ocupan las ediciones facsimilares de fuentes hemerográficas que bajo el nombre de "Revistas Mexicanas Modernas" ha editado también el Fondo de Cultura Económica y que abarcan prácticamente las primeras cinco décadas del siglo XX, además de otros volúmenes como la antología de *El Universal Ilustrado* coordinada por Antonio Saborit y el catálogo de la exposición *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte*, donde se reproducen algunos artículos hemerográficos de muy difícil acceso.

A pesar de contar con tantos materiales, es notable la ausencia de una investigación interesada específicamente en el desarrollo de la crítica de arte desde el campo de la literatura, hecha desde México, para explicar el fenómeno mexicano. En oposición, abundan estudios sobre la obra plástica de los autores que participaron en el muralismo, pero sólo recientemente se ha afianzado el interés interdisciplinario para abordar de manera más integral el fenómeno artístico.

He basado la investigación en documentos originales por mi interés en evitar afirmaciones reduccionistas y, sobre todo, la repetición de lugares comunes que han invadido tanto la historia de arte como la literaria. Si bien es cierto que la pintura de la década de 1920 ha sido estudiada a detalle; sin embargo, en cuanto a crítica de arte, la década de 1930 ha captado mayormente la atención debido a la actividad intelectual de figuras tan relevantes como Jorge Cuesta, José Clemente

Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre otros, que en los años anteriores todavía no se consolidaban como críticos. Por tal razón, he otorgado un valor sustantivo a la labor de *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, suplementos culturales que se publicaron de forma ininterrumpida durante los años que circunscriben mis intereses y cuyos contenidos son imprescindibles para entender el desarrollo de la crítica de arte en México y su repercusión en algunas manifestaciones poéticas.

En *Arte moderno y contemporáneo de México* (1952) y en *El lenguaje de la crítica de arte* (1965), Justino Fernández subraya la importancia de la crítica de arte en México. Desde finales del siglo anterior y durante todo el XXI, el Museo Nacional de Arte ha tomado un papel fundamental en la labor crítica, histórica y analítica de los fenómenos artísticos en México. Son numerosos los catálogos de exposiciones donde, más allá de la historia del arte, se ha tratado de profundizar en la circunstancia cultural en la que se inscribe la producción artística; de ahí la presencia de literatos, periodistas, comunicólogos, restauradores, etc. como piezas clave para un estudio mucho más amplio y complejo.

Finalmente, me parece importante indicar que los fenómenos culturales que tuvieron lugar durante las primeras tres décadas del siglo XX han despertado interés desde varios puntos de vista que van desde la historia hasta la biografía, desde la literatura hasta el periodismo, desde las grandes tendencias estéticas hasta los análisis concentrados en una sola obra de arte. Es muy común, sin embargo, que tanto pintores como poetas se analicen como unidades invariables, homogéneas e inconexas, sin atender las distintas fases de su producción artística en su contexto particular. Esta investigación intenta justamente rescatar los años formativos de una generación y exponer las interrelaciones entre el ambiente cultural y político a partir de los textos ensayísticos y poéticos surgidos de las inquietudes del momento. Ciertamente, no todos los personajes abordados aquí alcanzaron su madurez creativa en la década de 1920, pero me parece igualmente válido ocuparme de sus primeros escritos porque pueden aportar datos valiosos para la interpretación de su obra posterior. A pesar de la tentación irresistible de la prolepsis, las fronteras cronológicas de esta investigación no podrían dar cabida a las numerosas notas periodísticas, artículos académicos, tesis y libros que se han escrito en relación con los temas que aquí se abordan.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (1965), Justino Fernández dijo: "Una investigación que sería reveladora y que no se ha hecho, es la relativa al lenguaje de la crítica de arte en la historia, porque ciertamente cambia, como todo, a través de los tiempos". Espero que la presente investigación sea una pequeña contribución a la satisfacción de tal necesidad.

LOS ALBORES DEL SIGLO XX

Como se ha visto a lo largo de la historia literaria, el quehacer del crítico de arte está condicionado por la línea editorial del medio donde publica, por el régimen político en que se desenvuelve, por la circunstancia ideológica en que se inserta el texto, etc. Lo que se escribió acerca del arte en el México decimonónico no partió de los presupuestos que condicionan hoy en día el quehacer del crítico de arte profesional porque, en realidad, no había manera de que las inquietudes de aquel momento pudieran llegar a un nivel de especialización en estudios artísticos teóricos. ¿En qué lugar se generaban profesionistas en esa área? ¿Era incumbencia de intelectuales de la pluma o del pincel? En la Academia de San Carlos no, porque su función se concentraba en la formación de artistas calificados en el área de pintura, escultura y arquitectura, no historiadores ni críticos de arte —aunque los alumnos tomaban clases de Historia del Arte como parte de su formación integral—,[1] y en la universidad tampoco, porque en aquellos años México requería personal capacitado para resolver los problemas inmediatos de la nación, no especialistas teóricos de las bellas artes. Por esta razón, es conveniente analizar los ensayos críticos sobre arte y artistas desde su propia circunstancia histórica y cultural, sin pretender muchas veces emitir un juicio valorativo, pues, a diferencia de los mecanismos de otras formas literarias de larga tradición, para el ensayo crítico no había precepto ni ejemplo, aunque a lo largo de su práctica hubo ciertas constantes, como el tono persuasivo ataviado de un disfraz de objetividad o la corrección gramatical y los giros retóricos propios de la prosa literaria. Queda claro que el ensayo, en general, no es un género poético por naturaleza, sin embargo, tiene la facultad de efectuar intromisiones en campos ajenos al grado de revestirse de prosa poética o de discurso científico, sin dejar de ser ensayo, pero, en ocasiones, corriendo el riesgo.

Ya Lionello Venturi señalaba que los intereses y los alcances de la crítica de arte no dependen únicamente de la obra artística, sino que influyen otros factores como el gusto, los ideales de belleza (del artista y del crítico), la tradición estética (visual y escrita), la historia, el consciente discernimiento entre crítica e historia del arte, y también subraya el papel fundamental de los escritores dentro del ejercicio crítico. Sólo hasta mediados del siglo XX se puede hablar del crítico por

[1] Véase Aurelio de los Reyes, coord., *La educación artística en México*. En especial “La enseñanza de la pintura en tiempos difíciles para la Academia: 1821-1847” de María Esther Pérez Salas, pp. 59-92, y “La enseñanza del dibujo en la Escuela Nacional Preparatoria (1867-1907)” de Julieta Pérez Monroy, pp. 131-165.



profesión no por circunstancia accidental; antes, parece que la crítica era tarea de quien se dedicaba al buen escribir o de artistas con aspiraciones intelectuales.[2]

Los primeros ensayistas del México independiente generalmente fueron individuos ligados a la política o la docencia, he aquí por qué sus ensayos podían concebirse como pensamiento político al servicio de la educación. Con el paso del tiempo, varios de ellos obtuvieron importantes cargos administrativos o diplomáticos, lo que permitió que la materia de discusión fuera cada vez más especializada —por ser ellos protagonistas directos de la historia— y que los espacios de publicación estuvieran dispuestos a recibir sus colaboraciones con positivo prejuicio. De igual modo, la escritura de ensayos sobre artes plásticas caía esporádicamente en manos de unos cuantos artistas plásticos. A principios del siglo XX los ensayistas mexicanos también eran hombres de leyes o de profesiones ajenas a las letras.

Después de la Revolución el panorama no cambió del todo. Los ensayistas posrevolucionarios no se formaron académicamente como redactores de ensayos: ésta fue una consecuencia de su devenir profesional, de su inquietud personal y, por supuesto, de las coyunturas que les permitieron difundir su obra y tener la posibilidad de incrementar su calidad literaria. Obviamente, no faltaron los simples textos informativos sin mayores pretensiones que la comunicación de un hecho de relevancia inmediata. Siendo así, para entender la crítica de arte ejercida en el ensayo posrevolucionario es necesario, como indica Liliana Weinberg,

> saber cuáles son las intenciones del autor, qué problemas trata de resolver, qué batallas trata de dar, qué significan para él y para su tiempo cada término, cada decisión. La obra sería así transparencia antes que opacidad, transitividad antes que intransitividad. Esto no significa, por supuesto, caer en un psicologismo simplificador, en el determinismo, en el voluntarismo o en una serie de anécdotas sobre el autor, sino recuperar en toda su vitalidad la experiencia de escritura y de creación del artista.[3]

En este mismo sentido, Pedro Aullón de Haro sostiene que "el ensayo es un tipo de texto no dominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni

[2] L. Venturi, *Storia della critica d'arte*. Sobre la importancia de la labor de algunos escritores para el desarrollo de la crítica del siglo XX, véase F. Cossío del Pomar, "Crítica de arte y literatura", pp. 120-145. Aquí se mencionan varios nombres que sirvieron como punto de referencia para toda la primera mitad del siglo XX, muy apreciados por los críticos mexicanos de la época: Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, José Ortega y Gasset, entre otros.

[3] L. Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 101-102.

teorético, sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas".[4] Justamente, analizando el contenido de los ensayos sobe arte, se puede constatar que algunos presupuestos estéticos se mantuvieron en perenne campo de discusión, mientras otros se adaptaron al contexto de la inestable y belicosa República Mexicana, a veces con absoluta subjetividad, a veces con una objetividad permeada por algún afán nacionalista, a veces en relación con la esfera internacional buscando la pertenencia u optando por el separatismo. Situados en este contexto resulta obligatorio conocer el deambular de la producción ensayística pues, según las reflexiones de Weinberg:

> El autor del ensayo es una figura histórica profundamente ligada al ámbito del libro y la lectura, que emerge a partir de ese mundo y con ese mundo y traduce también simbólicamente la consolidación, las transformaciones, las crisis, los sacudones que él mismo vive. Contemplar el mundo a través del mirador de la lectura, leerlo, dotarlo de inteligibilidad, compartir en diálogo con el lector su interpretación, *hacerlo legible*. El ensayista se convierte así en lector para lectores. / El ensayista como lector; el mundo como texto; la interpretación como lectura; la participación a otro lector de la lectura hecha por el ensayista convertida en la performación de la literalidad de la lectura a la vez que en la simbolización del acto ciudadano de leer y entender lo que sucede: todo ello es un complejo que acompaña al ensayo desde Montaigne y que encuentra particular terreno fértil en América Latina.[5]

Las publicaciones periódicas de finales del siglo XIX ofrecen ejemplos concretos y de gran interés para comprender de qué manera la crítica de arte se desempeñó realmente como motor para la discusión estética que se nutre de su entorno y que alimenta las preferencias individuales de los artistas al mismo tiempo que modifica los horizontes de expectativas de los consumidores de arte. Cabe aclarar que la prensa mexicana desde mediados del siglo estuvo atenta a las manifestaciones artísticas, pero no siempre expresaba abiertamente un juicio valorativo; de hecho, la tradición de textos sobre arte y artistas abarca desde notas meramente noticiosas hasta apreciaciones filosóficas, de modo que una clasificación debería separar la crítica de arte de crónicas, reseñas, tratados, entrevistas, reportajes, manifiestos,

[4] P. Aullón de Haro, "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", en *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, p. 208.

[5] L. Weinberg, *op. cit.*, p. 131.

biografías, textos teóricos, históricos y preceptivos; sin embargo, al relacionarse estrechamente con el arte, conservan su estatus como documentos históricos.

Hayden White ha demostrado con mucha claridad que tanto los textos históricos como los literarios comparten características similares porque ambos se consolidan en una narración cuyos valores van de la mano con la capacidad creadora del autor y con sus decisiones para generar una trama que dote de significado los hechos. Al fin de cuentas tanto la historia como la literatura son construcciones lingüísticas separadas, claro está, por las intenciones que las rigen. White comenta que "la narrativa histórica no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales".[6] Con la crítica de arte ocurre algo similar: el autor pretende ser objetivo para demostrar el valor intrínseco de la obra de arte, pero su objetividad es producto de su circunstancia y, en consecuencia, cualquier cambio ideológico o temporal incidirían en su validez; no obstante, la estructura lingüística se mantiene, al igual que la selección y jerarquización de los datos expuestos. La crítica de arte se configura como un tejido cultural en el que se entrelazan las expectativas y la recepción de la obra artística bajo criterios de valor implícitos en su estructura. Tomemos en cuenta que la función de la crítica de arte es, ante todo, demostrar que aquello que consideramos artístico realmente lo es y que es susceptible de ponerse en relación con otras actividades ajenas a lo artístico y a lo estético, pero no por ello menos importantes dentro de un sistema general de cultura.[7]

La crítica surge cuando hay un público capaz de entrar en contacto directo con la obra de arte, ya sea para adquirirla o simplemente para admirarla. El crítico es, pues, la bisagra que une los valores del creador con las necesidades del consumidor y viceversa. En este papel de mediación entran en juego dos actantes: los recintos que exponen la obra artística y los medios que difunden la crítica. Al igual que en los salones de París, la antigua Academia de San Carlos —llamada Escuela Nacional de Bellas Artes, a partir de 1867— abrió sus puertas al público para dar a conocer las creaciones de sus estudiantes, facilitando así el ejercicio de opinión. La Academia gozó de absoluto prestigio durante el último tercio del siglo XIX. La llegada de Maximiliano de Habsburgo le inyectó nuevos bríos para que mantuviera una connotación casi mesiánica como máximo receptáculo de la actividad artística:

6 H. White, *El texto histórico como artefacto literario y otros textos*, p. 125.

7 Véase Giulio Carlo Argan, "Critica d'arte", en *Enciclopedia del Novecento*.

> La Academia de San Carlos no sólo es un consuelo en medio del espectáculo de ruina o decadencia que ofrecen otras instituciones; no sólo es un establecimiento que hace honor a México; es en realidad una gloria del país; porque da testimonio de que el culto de las bellas artes es en él un culto religioso, puesto que le vieron con respeto las revoluciones que nada respetaron, y le dieron su protección hasta los gobiernos que nada protegieron.[8]

La confianza en el Imperio fue momentánea; sin embargo, contribuyó a que el foco de atención de los críticos se concentrara en las posibilidades culturales que México era capaz de ofrecer: la fe apuntó al presente y al futuro de la nación. Lo que en el pasado fue una búsqueda de lo estético, ahora era una realidad capaz de generar polémica. Ya no se trataba de encontrar un modelo, sino de imponer un pensamiento conservador o liberal aplicado a las artes. De aquí que fueran tan frecuentes las disputas que se desataban en las distintas publicaciones según su pertenencia partidista. Poco a poco la labor crítica liberal de *El Siglo Diez y Nueve* fue secundada por *El Cronista de México*, *La Razón de México* y otros órganos informativos de efímera existencia.[9] Seguramente la mayor contribución crítica estuvo en manos de los realizadores de *El Artista* que en sólo dos tomos (enero y julio de 1874) logró contener el pensamiento liberal de la transición con las colaboraciones de Ignacio Manuel Altamirano, Manuel de Olaguíbel, Jorge Hammeken y Mexía, Alfonso Esquiros, Juan M. Villela, Eduardo A. Gibbon, entre otros, que no abandonaron la labor crítica una vez desaparecida la revista. Mientras las opiniones más apegadas al partido conservador sostenían que la escultura estaba por encima de la pintura, que el artista debería seguir la verdad y el buen gusto o que las leyes de la naturaleza tendrían que estar reflejadas en la obra de arte por ser, en principio, imitación; en el primer tomo de *El Artista* Ignacio Manuel Altamirano escribe:

> Así pues, permanecer ciegamente fiel a las tradiciones del Renacimiento, aceptar como un dogma ortodoxo lo que no era sino un principio de progreso, adorar un fetiche sin comprender la filosofía que envuelve, en suma, ver en la columna levantada por los helenos de Italia como punto de partida, el *non plus*

[8] Sin firma, "Bellas artes", reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo* XIX. *Estudios y documentos II (1810-1858)*, p. 104.

[9] Para mayores detalles sobre estas publicaciones, véase Alberto del Castillo Troncoso, "El surgimiento de la prensa moderna en México", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, eds., *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 2, *Publicaciones periódicas y otros impresos*, pp. 105-118.

ultra, es retroceder decididamente [...]. En nuestro humilde concepto, pues, la Academia Nacional de Bellas Artes ha permanecido estacionaria, consagrada a su tarea imitativa y con la sola excepción de algunos pocos artistas, cuya imaginación atrevida e independiente ha sabido romper las trabas impuestas desde hace tiempo a la juventud por una rutina apasionada y por una influencia dañosamente personal.[10]

La visión de Altamirano es justificable. Sin embargo, como bien dice Justino Fernández, "el siglo XIX desconoció a sus padres",[11] pues muchas fueron las buenas intenciones de aquellos artistas, maestros y críticos que veían en ese 'fetiche' y en aquella 'columna' la llave para acceder a la alta civilización y al progreso. Ciertamente, después del enorme esfuerzo por encontrar y afianzar el modelo estético, no resultaba fácil abrir las puertas del arte a otras manifestaciones. Esto resulta claro si se analiza la pintura de tipo costumbrista: como la obra de arte debía ser edificante y bella, los temas históricos (nacionales, internacionales o bíblicos) eran prácticamente los únicos que podían cumplir esta función, por lo que no habría posibilidades de pintar o esculpir en grandes dimensiones una escena de vida cotidiana, ni siquiera de una escena paisajística que no demostrara la grandiosidad de la nación.

Quizá la mayor dificultad para la incipiente crítica de arte en México fue la ausencia de una conciencia específica acerca de las motivaciones de los textos sobre arte que llegaban desde Europa: a la crítica mexicana no le tocó participar de las discusiones de las últimas décadas del siglo XVIII, tampoco pudo ser testigo de la evolución crítica iniciada por Diderot, es decir, los mexicanos tomaron a pie juntillas el precepto postneoclásico sin advertir que tanto las expectativas de las academias europeas como las certezas en materia estética eran la conclusión de cavilaciones mucho más amplias y complejas. La verdad es que la crítica en México se desenvolvió sin bases filosóficas; de hecho, no se desarrolló jamás una escuela teórica con el rigor necesario, sino que la conciencia colectiva se nutrió de los innumerables comentarios artísticos que invadían la prensa cultural nacional y extranjera, y de los limitados textos especializados a los que se podía tener acceso. Era práctica común imitar la forma en que se hablaba de arte en los salones parisinos —basta acercarse a las extensas crónicas de las exposiciones mexicanas

[10] I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1810-1858)*, pp. 198-199.

[11] J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México I. El arte del siglo XIX*, p. 45.

redactadas por Ignacio Manuel Altamirano o Manuel Gutiérrez Nájera—,[12] así como frecuente era encontrar reflexiones acerca del quehacer del comentarista de arte: se criticaba la ingenuidad o la visceralidad de los connacionales, incluso al grado de afirmar que México no estaba intelectualmente preparado para el ejercicio crítico, sobre todo porque, tratándose de grupos elitistas, tanto críticos como artistas perdían la dimensión objetiva de las discusiones generales y las concebían como criticas personales.[13] Por lo demás, las condiciones políticas no favorecían la conexión entre público y artistas a través de exposiciones de arte. De hecho, de 1891 hasta 1905 no hubo más que simulacros de exposiciones en San Carlos, a veces promovidas por los estudiantes.[14]

Con cierto desaliento, Manuel Gutiérrez Nájera se lamentaba de las condiciones de subordinación que tenían atada la creación crítica mexicana con Europa y, sobre todo, daba cuenta de la viciada relación entre público, críticos y medios de difusión:

> Y francamente, es muy difícil hablar de una obra artística que todavía no juzgan los franceses. ¡Es tan raro tener un juicio propio! Por desgracia, todos bebemos inspiración y ciencia en las revistas extranjeras [...]. La prensa no puede alentar con su aprobación ni instruir con sus lecciones a los principiantes. En México no hay crítica de arte: las obras más acabadas pasan inadvertidas, y quien no se resuelve a mendigar un triste elogio o una mezquina gacetilla, renuncia desde luego al idiota placer de mirarse en los periódicos.[15]

Y en otro texto:

> La crítica, que tiene siempre voces agrias y amarguísimo dejo, puede ejercerse en los países cuyo grado de cultura deja espacio al arte para mover sus alas. Allí tam-

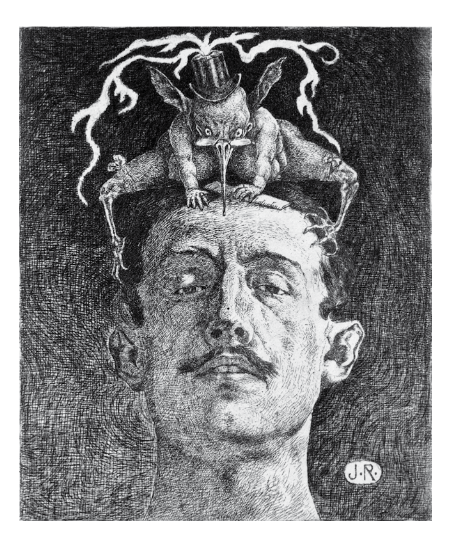
[12] Me refiero en particular a I. M. Altamirano, "El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado", reproducido en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*, t. 3, pp. 129-203, y El Duque Job, "La exposición de pinturas en el Hotel Jardín", reproducido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras XVI. Arte. Viajes. Espectáculos. Artículos y crónicas (1880-1894)*, pp. 43-53., *loc. cit.*, pp. 11 y 14.

[13] Al respecto, véase Fernando Ibarra, "Reflexiones metatextuales sobre la crítica de arte en la prensa mexicana de finales del siglo XIX a principios del XX", en Adriana Pineda Soto, coord., *Recorridos de la prensa moderna a la prensa actual*, pp. 321-339.

[14] Sobre la fortuna de la Academia y su función en estos años véase Eduardo Báez Macías, "El modernismo y el cambio de siglo", en *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, pp. 201-222.

[15] Mr. Can-Can, "El monumento a Enrico Martínez", reproducido en M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, pp. 11 y 14.

bién la ingrata querida sabe traspasar con daga el corazón de sus amantes; el ideal es el verdugo eterno; pero allí no velan a la puerta del artista la desnudez, el hambre y la miseria, esas tres Furias que forman el cortejo de nuestros pobres y humildísimos artistas.[16]



Julio Ruelas, *La crítica*, 1906

Ante esta percepción, Julio Ruelas realizó un aguafuerte llamado precisamente *La crítica*, en donde aparece la cabeza de un artista —él mismo— atacada por una bestia horripilante que es la representación simbólica de la crítica: el sombrero de copa sería un signo de su carácter burgués, cuyas coordenadas ideológicas dan como fruto pensamientos maliciosos, las grandes orejas (de asno) quizá indiquen que la bestia presta atención a los mensajes malintencionados, la agudeza maléfica se precisa con tres elementos: los anteojos —para ver mejor, porque es miope—, la regla que lleva en las manos —para medir inquisitoriamente cualquier desviación del canon— y la punta hiriente de su pico. Como si fuera una prostituta, exhibe las piernas ataviadas con medias y los desnudos pechos inflados, ya sea como muestra de su falta de pudor o por su capacidad de amamantar con generosidad a los que se atrevan a acercarse a ella para obtener algún beneficio.

Denostar la actividad crítica fue práctica común y se realizaba con o sin argumentos convincentes, reproduciendo así el modelo perjudicial que se rechazaba, y la práctica se mantuvo vigente durante las primeras décadas del siglo XX.

> La crítica actual, concretada a peritajes de sastrería, ha enfermado de retórica al escritor y al público que lee. Pero hay algo más grave: el público digiere las monstruosidades más canallas en honor a la bella retórica. De cien lectores, no hay dos que sean capaces de comprender las obras-madres del genio; ni dos que se interesen por el espíritu-madre, religioso y filosófico de la antigüedad […]. Los más empedernidos luchadores contra la retórica, concluyen por formarse una para su uso particular, tan perniciosa, en sus efectos, como la excluida.[17]

[16] El Duque Job, "La vida en México", reproducido en M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 31.

[17] Andrés Terzaga, "La crítica y la retórica", p. 12.

A menudo, ante una innovación se cae en el lugar común de afirmar que el artista se adelantó a su época; en el caso de un ensayista es inadecuado aplicar la misma frase porque no es operativo un juicio crítico *a priori* en relación con una realidad social, política, artística o literaria que no se ha concretado aún: a lo mucho se podría conceder la facultad profética al escritor, pero esto se debe más a la casualidad que al conocimiento del hado. Más bien es frecuente lo contrario, que la crítica tarde demasiado en generar comentarios sobre algunos fenómenos artísticos, pues suelen ser evidentes sólo después de un análisis con perspectiva diacrónica. En el ensayo mexicano del siglo XIX, los críticos del Porfiriato manifestaron abiertamente algunos descontentos que sólo lograron resolverse hasta las primeras décadas del siglo XX; por ejemplo, la importancia —para bien o para mal— de los modelos europeos aplicados al arte nacional o la legitimación del papel social del arte. Los ensayos escritos entre los dos siglos permiten establecer tanto las preocupaciones de la época como las adecuaciones sociales frente a la presencia de la tecnología con sus nuevos lenguajes, como puede leerse en una reseña sobre las obras presentadas en una exposición del año 1900:

> La fotografía fue admitida a concurso y a nuestro juicio, con razón. Aun cuando es un arte basado sobre procedimientos mecánicos que generalmente sólo se admiten en las artes industriales, es preciso convencerse de que el fotógrafo artista tiene que ejercitar muchas facultades personales, en la elección de sus asuntos, en la disposición de sus detalles, etc., y en consecuencia tiene derecho a que se le coloque ya entre los artistas y no entre los artesanos.[18]

Concluidos los largos periodos de inestabilidad, la presencia de Porfirio Díaz y sus políticas económicas abrieron las ventanas de una pacífica esperanza para el arte como un bien de consumo y la crítica como un medio propagandístico. La primera década del siglo XX produjo mucha crítica de arte donde se percibe que la población intelectual finalmente participaba de la fe en el "progreso". Unido a ideas sobre el futuro, el avance, lo nacional y el cambio, este concepto se encuentra repetidamente en la ensayística y no sólo ahí, también dentro de los programas iconográficos de algunos proyectos escultóricos públicos. El proyecto del Panteón Nacional es un claro ejemplo: "Como remates del cenotafio irán una bellísima cúpula y cuatro grupos escultóricos, representando la Independencia, la Reforma,

[18] Oscar Herz, "Primera exposición de Bellas Artes en Puebla" [s. p.].

la lucha contra la intervención y el Imperio, y la paz".[19] En los textos sobre arte no faltan los comentarios sobre la esperanzadora tendencia gubernamental por impulsar las artes plásticas como consecuencia de la paz social.

La Patria de México, *El Imparcial*, *El Arte y la Ciencia*, *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras*, *El Tiempo Ilustrado*, *Savia Moderna* y *El Diario Ilustrado* se perfilaron como las publicaciones periódicas mayormente interesadas en asuntos artísticos durante la primera década del siglo XX. *Revista Moderna de México* merece un lugar aparte, pues en sus páginas se promovió el pensamiento crítico con la finalidad de ofrecer al lector productos de alta calidad literaria, pero respetando la pluralidad ideológica y la diversidad periodística de sus colaboradores. Sus páginas albergaron discursos de los políticos incondicionales a Porfirio Díaz, de los seguidores del general Bernardo Reyes, su opositor, y de otros escritores que no se afiliaban abiertamente a ninguna de las corrientes políticas, pero que podían criticar ambas. Ensayo, poesía e imágenes se acrisolaron con el objetivo de divulgar el pensamiento progresista del nuevo siglo, con una fe absoluta en las prerrogativas de la *pax porfiriana*.

En medio de cronistas, reporteros, políticos, poetas y dibujantes, destacan en todo momento los ensayos relativos a temas relacionados con las artes plásticas. Desde Europa y Estados Unidos llegaban novedades editoriales y comentarios sobre exposiciones de arte que la revista no podía obviar. Si Julio Ruelas logró ser su viñetista por antonomasia se debió a que sus trazos conquistaron el gusto de los seguidores del *art nouveau* y la pintura simbolista. Impensable su éxito en tiempos de *El Iris* o *El Renacimiento*, difícil, igualmente, que la línea vaga e inestable del dibujante compitiera con el trazo decidido y racional de los futuros cubistas.

Otro rasgo distintivo de la revista fue, sin duda, su elitismo: pareciera que el público ideal eran los modernistas y, en general, cualquier individuo que poseyera suficientes conocimientos literarios para comprender cabalmente la complejidad intertextual de los mensajes vertidos. Pareciera que estos escritores pretendían someter las vicisitudes sociales y políticas bajo el peso firme del conocimiento universal: el mismo *revival* de la supremacía de las letras que invadió el ánimo de los humanistas italianos del siglo XV, sólo que, en vez de mirar el glorioso pasado grecorromano, los ensayistas mexicanos escribían a través de un catalejo dirigido hacia el progreso europeo. No podría afirmarse que estos intelectuales vivieron abstraídos de los problemas socioeconómicos que aquejaban a gran parte de la población mexicana: simplemente la revista no era la mejor sede para exponer sus puntos de

[19] Sin firma, "El panteón nacional" [s. p.].

vista hacia aquellos temas. Para estos fines el país contaba con una nutrida variedad de publicaciones periódicas como *El Debate*, *El Partido Democrático*, *El Antirreeleccionista*, *El Hijo del Ahuizote*, entre otras tantas, que abrían sus puertas a los colaboradores de *Revista Moderna de México* según sus particulares filiaciones políticas.[20]

En un texto anónimo, *Revista Moderna de México* ofrece dos modelos aborrecibles de crítico de arte: el que esconde sus deficiencias en el lirismo de su prosa y el que expone sus resentimientos con dolo:

> Viene, en primer término, el escritor de punta, el imaginativo de tersas frases líricas y amplios periodos rotundos, con los que substituye la vacuidad del pensamiento y la estolidez del criterio. Si por ejemplo, a propósito de crítica sobre pintura, están ya gastados de puro viejos los consabidos clisés [...], él sabe pulirlos, manejarlos sabiamente [...]. Luego, en proyección grotesca, se perfila en las columnas del periódico la figura macrocéfala del fracasado, destilando como ciertos arácnidos un corrosivo cruel, más fluente cuanto más hondo es el oscuro pozo en que ha caído [...]. Y es que el estéril siempre ha sido el mismo: con la fatalidad de una ley se rebela contra lo que no puede imitar [...]. Por lo dicho se ve cuán lejos estamos de una verdadera dirección artística.[21]

Enseguida, la revista propone que el antídoto contra los vicios engañosos sea el ejercicio de una crítica "erudita y lírica; lógica, concienzuda y emotiva", donde el crítico sostenga racionalmente "los elementos de su juicio por la atenta observancia de las leyes de la Estética, por el cuidadoso examen de las leyes del pasado, y por un amplio esfuerzo de comprensión ecléctica y de justicia".[22]

Tomando en cuenta la variedad de textos, las pretensiones literarias de los medios impresos de difusión y las múltiples actividades de quienes ejercían la crítica, las reflexiones hasta aquí expuestas se sitúan en el plano de lo deseable y dejan ver que los comentarios contra la crítica a veces no estaban del todo fundamentados en ejemplos reales. En el caso de Gutiérrez Nájera, él mismo dedicó muchas páginas al comentario de obras mexicanas de reciente creación, sin pasar

[20] Elisa Speckman Guerra, "La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)", en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, coords., *Revista Moderna de México. 1903-1911*, vol. 2, pp. 107-142.

[21] Sin firma, "Crónica de la exposición. Críticos y pintores", reproducido en Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos*, t. I, p. 245.

[22] *Ibid*., p. 246.

por el filtro de la opinión francesa, pero tampoco buscando el carácter nacionalista que tanto interesaba a Altamirano.

La calidad literaria se mantuvo invariable hasta bien entrado el siglo XX, independientemente del tipo de publicación que se tratara. Debido a que los practicantes de la crítica artística eran personas cultas —en su mayoría amantes de las letras— el desatino literario era más impermisible que el despropósito de la razón. Por ejemplo, contamos con claros casos de textos sobre arte con pretensiones de objetividad y precisión académica en las páginas finiseculares de Manuel G. Revilla, tanto en sus textos periodísticos como en sus obras de mayor aliento.[23] Siguiendo la propuesta de la *Revista Moderna de México*, encontramos en Revilla la realización del ideal erudito, lógico y concienzudo, aunque no se trate precisamente de textos líricos y emotivos. Estas dos características las explotaron copiosamente Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y casi todos los críticos que se dedicaban a las bellas letras. El crítico académico de hoy consideraría poco pertinente valerse de la poesía para interpretar una obra de arte, sin embargo, el diálogo entre artes brindaba indudable elegancia y autoridad a la crítica ejercida entre los siglos XIX y XX. Por lo demás, la falta de profesionalización en los distintos campos del saber ofrecía la ventaja de combinar poesía, historia, política y filosofía según las necesidades expresivas, pues el conjunto de las disciplinas humanísticas era concebido como producto del saber humano y, por lo tanto, debería ser atendido por cualquiera que pretendiera formar parte de la élite intelectual del país.

Javier Garciadiego opina que *Revista Moderna de México* fue como el "'canto de cisne' del 'modernismo' y expresión de los principales intelectuales del Antiguo Régimen".[24] El fin de la publicación en 1911 coincidió con la caída del Porfiriato, con la extinción de la internacional *belle époque* y —no es necesario decirlo— con los prolegómenos de la Revolución mexicana.

De la revolución armada a la revolución en el arte

Al acercarse el 16 septiembre de 1910, a la par de las grandes inauguraciones, desfiles y algarabías generalizadas por las conmemoraciones patrióticas, las bellas artes también tuvieron su lugar en las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México. Para tal fin se construyó en la esquina de Juárez y Balderas

[23] Me refiero a *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (1893) y *Obras I. Biografías. Artistas* (1908), ambos recogidos en *Visión y sentido de la plástica mexicana*.

[24] Javier Garciadiego, "La modernización de la política", en B. Clark y F. Curiel, *op. cit.*, p. 44.

un elegante edificio que albergó un nutrido lote de pinturas venidas de España que posteriormente fueron compradas casi en su totalidad por el gobierno mexicano. En paralelo, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes auspició otra muestra de arte en la antigua Academia de San Carlos. En ella se expusieron unas 300 obras de los mejores representantes del arte nacional: José Salomé Piña, Félix Parra, Saturnino Herrán, Alfredo Ramos Martínez, Roberto Montenegro, Germán Gedovius, Joaquín Clausell y algunas jóvenes promesas como José Clemente Orozco. Según la crónica de Ricardo Gómez Robelo, se trataba de una muestra "palpable y conmovedora" del arte nuevo donde el espíritu se anteponía a la técnica, pues el arte actual

> exige la sumisión de la técnica por sí misma ante la técnica como medio de expresión que revele de manera personal y clara la profundidad de la mirada y la intensidad del pensamiento [...]. El arte de estos tiempos es de labor y de sinceridad [...]. Por esas virtudes es, como todo arte perfecto, un medio de expresar y exponer los aspectos más característicos de las almas y de las cosas.[25]

El año de 1911 fue decisivo para las actividades de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Al parecer, la inconformidad de los alumnos de pintura frente a la dinámica de la clase de Anatomía sirvió como el detonador de las inminentes reformas educativas. Si en el pasado —como lo demuestran numerosos documentos gráficos— las prácticas de dibujo se hacían frente a un modelo vivo e incluso en el anfiteatro de la Escuela de Medicina, el nuevo maestro, Daniel Vergara Lope —quizá por desmedido pudor—, pretendía sustituir las clases presenciales por apuntes y los modelos reales por láminas que debían calcarse. Esto desató un tremendo enfado entre los estudiantes y durante los meses de abril y mayo fluyeron noticias donde los alumnos se martirizaban y lanzaban denuncias, el profesor se defendía y respondía con improperios, y el director de la Escuela —el arquitecto Antonio Rivas Mercado— era señalado como una figura autoritaria, incapaz de tomar la decisión más conveniente para el bien de la institución.[26]

---

[25] R. Gómez Robelo, "Exposiciones española y mexicana de Bellas Artes", en *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*, reproducido en X. Moyssén, *op. cit.* t. I, pp. 466-474.

[26] Véase "La clase de anatomía en la Escuela Nacional de Bellas Artes", p. 4; "El profesorado de la Escuela de Bellas Artes", "Las quejas de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes", "En la escuela de Bellas Artes ni se puede enseñar ni se puede aprender anatomía", "El profesor Vergara Lope y la cuestión de Bellas Artes", "Protesta de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes". Todos los artículos están reproducidos en X. Moyssén, *op. cit.*, t. 1, pp. 492-504.

Las protestas sobre la clase de anatomía pasaron a segundo plano cuando el 1º de julio, en un comunicado firmado, entre otros, por José Clemente Orozco, Saturnino Herrán y Rafael Zayas se denunciaba que Rivas Mercado había destinado arbitrariamente los recursos de la Escuela a su cargo favoreciendo la sección de arquitectura, con el consecuente recorte presupuestal a las áreas de pintura y escultura. Las demandas exigían la creación de dos direcciones independientes, una para arquitectura y otra para los estudios de pintura, escultura, grabado y ornamentación. Según los desplegados estudiantiles, la propuesta no fue bien acogida por Rivas Mercado y, ante su actitud hostil y represalias, estalló la huelga.[27] A partir de los artículos publicados principalmente en *El Demócrata Mexicano*, queda claro que la simple protesta estudiantil sobrepasó las expectativas iniciales y no hubo modo de controlar los ánimos efervescentes de los estudiantes que, curiosamente, adoptaron la bandera de la Revolución en alguno de sus encuentros con Francisco Vázquez Gómez, entonces Secretario de Instrucción Pública: "Nosotros nos lanzamos a la huelga, pues… como ustedes se lanzaron a la Revolución, en vista de la rigurosa e indiferente rigidez oficial, y como último recurso: lo mismo que ustedes, señor Vázquez Gómez, a la conquista de derechos y libertades usurpadas".[28] El comentario es notable porque —a menos que sea irónico— deja ver que la huelga se estaba transformando en un asunto de Estado, que los estudiantes aseguraban que los altos mandos del país habían luchado codo a codo con los obreros de Orizaba o los mineros de Cananea y que, a casi un año del estallido de la Revolución en su primera fase armada, todavía no existía un verdadero discurso oficial de los hechos: comparar una huelga estudiantil con lo que significó el 20 de noviembre de 1910 resultaba hiperbólico, pues ni la huelga fue tan escuálida como dejaron ver las publicaciones de la época, ni aquel día de noviembre fue percibido en su momento como un acto heroico trascendental.

Es un hecho que la presencia de la palabra *revolución* no tuvo connotaciones inmediatas en la prensa y, por raro que pudiera parecer, en la crítica de arte de los años 1910 a 1912 son escasas y superficiales las referencias al hecho, sobre todo porque aparentemente se había consumado y la lucha armada no había llegado a la capital del país, pero todavía faltaban episodios que el crítico de arte no podía anticipar. En el mejor de los casos se alude a momentos difíciles, a turbu-

[27] Sobre otros pormenores de la huelga, véase Pilar García, "Hitos canónicos, la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes", en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3, pp. 105-124.

[28] Sin firma, "Charlando… los muchachos pintores se ríen", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. I, p. 525.

lencias políticas e incluso a dificultades económicas, pero no a una guerra civil donde los artistas e intelectuales tuvieran que participar de manera activa y políticamente comprometida. Después de que la tarde del 28 de agosto de 1911 los estudiantes de San Carlos lanzaron contra Rivas Mercado "piedras, huevos crudos, tomates y otras verduras",[29] no se les encuentra en otro tipo de actos de violencia sino hasta los meses de abril y mayo de 1912, cuando decidieron tomar las armas en protesta por la expulsión de sus camaradas por el atentado antes referido. Poco antes de su asesinato, José María Pino Suárez entró en negociaciones para que los estudiantes fueran readmitidos y para que la escuela contara con el apoyo suficiente en su nueva organización. En noviembre de 1913 pudo abrir sus nuevas galerías y mostrar al pueblo la magnífica estructura de hierro y cristal que cubría el patio.

Resulta sintomático que la crítica de arte no haya mostrado particular interés por la Revolución; al contrario, las críticas al gobierno por la falta de apoyo a las artes siguieron el mismo patrón que se le imputaba a la administración porfirista años atrás, pero pareciera que ni críticos ni artistas llegaron a manifestar ni solidaridad ni preocupación ni compromiso ni mucho menos esperanza ante los cambios que estaba sufriendo el país, a pesar de que los periódicos nacionales y extranjeros dedicaban un buen número de columnas al respecto. La idea de revolución sirvió más bien para justificar la necesidad de una renovación sustancial. De hecho, en un artículo donde se denuesta duramente el quehacer artístico de Roberto Montenegro —quizá con razón—, el encomiado artista es colocado al interior de aquella intelectualidad mediocre que se aprovechó de las bondades del Estado y de los favoritismos de las personas influyentes para conseguir una pensión que poco o nada redituaría al país. Después de la Revolución, un cambio resultaría inminente.

> Cumplido en sus detalles materiales el movimiento revolucionario, y efectuado un cambio que forzosamente tiene que influir en todas las manifestaciones de nuestra vida social, no nos parece fuera de lugar a los que el arte amamos, referirnos a la influencia que el cambio radical de las condiciones generales de la República debe tener sobre el desarrollo del arte nacional.[30]

[29] Sin firma, "Los estudiantes de Bellas Artes tomarán las armas", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. I, p. 573. Según Alicia Azuela, en realidad el germen del descontento lo sembró Justo Sierra al excluir las artes plásticas del programa de reinauguración de la Universidad de México en septiembre de 1910. Véase *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*.

[30] Sin firma, "La evolución artística. Roberto Montenegro", p. 550.

En la segunda década del siglo dieron inicio los elogios a las obras de algunos jóvenes artistas como Saturnino Herrán —radicado en la Ciudad de México— y Diego Rivera —radicado en París—. Los cambios estéticos que surgieron en Europa antes de la Primera Guerra Mundial no llegaban aún a México, pero algunos críticos ya veían con malos ojos el rancio sabor de lo neoclásico y los restos del *art nouveau*, asociados forzosamente con el régimen porfirista. En paralelo, algunos críticos comenzaron a mostrar interés por el paisaje mexicano y la cotidianidad de la población como puntos de partida para la generación de un verdadero arte nacional, según se manifiesta en un artículo anónimo de 1912.

> Tenemos nosotros una naturaleza física espléndidamente bella y sugestiva: tenemos admirables tipos humanos en todos los grados de la escala social y tenemos un pasado histórico aún no explotado por el arte. Con estos elementos podemos crear un arte nacional, como lo han creado Grecia, Italia, España, Inglaterra, Francia, los Países Bajos y Alemania ¿Qué nos falta para crearlo? Educación estética, individual, conocimiento de la técnica de las Bellas Artes, protección al talento artístico.[31]

Este tan esperado arte mexicano ya había quedado expuesto en la obra de José María Velasco, quien falleció el 26 agosto de aquel año. En la obra de Velasco se conjugan la geografía y la flora de la nación con los habitantes del México rural, más allá de los refinamientos academicistas y de los ideales sociales de la Revolución. Por otra parte, las manifestaciones artísticas de la época virreinal empezaron a valorarse en su justa medida, dejando a un lado resentimientos sociales e históricos contra los conquistadores. Llama la atención una aclaración de José Juan Tablada al respecto: "Porque por extraño que ahora parezca, hubo tiempo en que México poseyó un arte. Sus obras, que no se improvisaron entre la fiebre de un lucro ávido o de un industrialismo sin escrúpulos, llevaban todas el reflejo de una alma [*sic*] y la intensidad de un pensamiento".[32] Quizá la frase idealiza los bienes culturales que en su momento no eran más que manufacturas artesanales de alta calidad, pero hay que aclarar que Tablada se refiere a este tipo de obras a partir del momento en que ve que el país las está perdiendo en manos de saqueadores que las ofrecen a compradores extranjeros a costos muy bajos. Aunque la denuncia no llegó a tener el suficiente peso político para promover una inmediata legislación

[31] Sin firma, "Errores estéticos", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. I, p. 565.
[32] J. J. Tablada, "México tiene tesoros de arte colonial" [s. p.].

del patrimonio, pocos años después hubo otros que se interesaron en la materia de manera proactiva.

Hacia 1915 la crítica de arte dio varios giros inesperados. *El Mundo Ilustrado* y *Revista de Revistas* fueron las primeras publicaciones en dedicar un lugar cardinal a los artículos relacionados con manifestaciones populares del arte. Otras revistas —con o sin tintes políticos— también se preocuparon por difundir los valores estéticos del arte virreinal a la vez que sirvieron de sede para interesantes discusiones acerca del arte prehispánico con un enfoque más bien antropológico. En cuanto a las novedades artísticas europeas, los críticos tuvieron que adaptarse al temperamento insólito y violento de las vanguardias con cierto asombro y resistencia. La conciencia de renovación revolucionaria se entendió positivamente como un proceso natural en todas las civilizaciones:

> También hay que loar a la revolución por el margen que concede a las empresas librescas, íntimamente relacionadas con el desarrollo del arte. Es pasmoso, verdaderamente, el auge que ha tomado en estos meses últimos la impresión del libro, cosa entre nosotros jamás vista. [El libro *Relicarios* de José Manuel Ramos] viene ilustrado profusamente por toda una teoría de dibujantes [Jorge Duhart, Carlos Neve, Jesús Chavarría, Luis Álvarez Dans, Carlos E. González, Saturnino Herrán y Roberto Montenegro], entre los cuales ya se puede presentir a los pintores de mañana.[33]

Pero también la Revolución se relacionó negativamente con los conflictos políticos y sociales, armados o no, que invadían el territorio mexicano. A este respecto, Francisco García Calderón comenta:

> Al margen de la anarquía mexicana, prosperan las letras. Eruditos y filósofos crean mientras que los caudillos destruyen. Contraste frecuente en nuestra América contradictoria. A la barbarie de las luchas civiles, a la primitividad formidable de los asaltos armados, se opone el bizantinismo de los artistas. Monjes de tradición medioeval, orfebres de celdas recónditas, defienden la débil lámpara —civilización, idealismo, nobleza moral— del trotar imperioso de los centauros.[34]

En el mismo artículo —particular por la novedad de los temas de discusión— el autor elaboró una breve retrospectiva de la obra de Diego Rivera con la preten-

[33] Lázaro P. Feel, “Gente Nueva”, p. 2.

[34] F. García Calderón, “La obra del pintor mexicano Diego M. Rivera” [s. p.].

sión de convencer a los lectores interesados en el arte de que la apreciación y la creación artística son dos fenómenos distintos; es decir, no porque el pintor decida incursionar en el cubismo se puede afirmar que ha descendido en la escala de los valores estéticos, él busca otros caminos y no vacila en arriesgarse a la experimentación. El autor además insiste en que el mundo del arte está pasando por un periodo de regeneración donde la tradición, si bien puede tener un peso, ya no es el punto de referencia: "El futurismo ambiciona derruir para que un viento de renovación purifique las ruinas. Los siglos tiránicos detienen al artista actual, le imponen la copia servil". Es realmente notable que alguien haya demostrado una lucidez tan aguda. Incluso José Juan Tablada, tan fiel al Simbolismo, parece haber descubierto con ese artículo algo que tuvo ante sus ojos y no pudo comprender en su momento: Diego era ya "un cubista, matizado de simultaneísmo y futurismo".[35]

Gracias al álbum arqueológico de Severo Amador y a los estudios de Manuel G. Revilla, Federico E. Mariscal y Silvester Baxter, el interés por el pasado arqueológico de México se abordó con un enfoque estético que mucho se basaba en la dimensión histórica de los bienes culturales y en un fundamento antropológico que permitiera entender en qué medida un objeto debía ser visto como artístico y cuáles podrían ser los prejuicios que limitaran su justa apreciación. Como señala Isabel Valverde "es a través de la crítica que la producción de un objeto específico por parte de un artista es *re-conocido* socialmente como 'arte'".[36]

Después de casi doscientos años, finalmente la crítica dejó de dudar que en México existiera arte original y, sobre todo, historia. *Revista de Revistas* publicó un ensayo —escrito más con la razón que con los sentimientos— sobre los problemas a los que se enfrenta la gente para apreciar el arte prehispánico: se adjudica al prejuicio y a la educación visual de los individuos la imposibilidad para encontrar lo estético en los vestigios del pasado. El autor afirma que ante el arte "no hay pueblos excluidos ni pueblos predilectos; está en todas las latitudes y en todos los corazones; sus diversas modalidades y aspectos, señalan el modo que

[35] J. J. Tablada, "La paleta del futurismo" [s. p.]. El término *futurismo* se emplea en los textos de las primeras décadas del siglo con bastante desenvoltura y no siempre se refiere al movimiento estético italiano iniciado por Marinetti, sino al nuevo modo de concebir el arte. En el mismo artículo Tablada comenta: "No busquéis siluetas ni arabescos, ni armoniosos contornos, ni foco de composición, ni equilibrio de masas, ni nada de lo que una estética secular exigía como condiciones de belleza en una obra pictórica. Al vértigo del color corresponde el caos de la línea".

[36] I. Valverde, "La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos", en Anna Maria Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, p. 77.

de sentirlo y expresarlo, tienen las agrupaciones humanas".[37] Unos años atrás habría sido impensable que alguien se abstuviera de resaltar la superioridad europea. Si es cierto que el arte se encuentra en todos lados, en el México precortesiano también lo hubo. Sin embargo, "los estados mentales que presiden a la producción de una obra artística o que se originan por su contemplación, en buena parte resultan del ambiente físico-biológico social contemporáneo a la aparición de dicha obra".[38] Es por eso que en el pasado no se lograba entender qué era lo relevantemente estético en la representación de un caballero águila, pues la costumbre sólo permitía identificar información visual vinculada con realidades concretas, de modo que el valor artístico respondía a los convencionalismos. En el ensayo se comenta que algunas obras se antojan artísticas porque en ellas se reconocen elementos similares al arte occidental, lo cual produce una emoción estética, pero la conclusión es que tal emoción "es un fraude psicológico, es híbrida, puesto que la originan la contemplación de formas americanas y la evocación de ideas europeas".[39] Con esta afirmación parece que se rompe por fin con el irracional desdén hacia lo propio: si alguien no puede admirar una obra prehispánica es culpa de la ignorancia y de la constante exposición a modelos extranjeros, no de la carencia de valores estéticos de la misma. Actualmente ya estamos convencidos de que los valores estéticos son una convención histórica y social edificada por las instituciones, el público receptor, la crítica, etcétera.

En su efímera existencia (enero-febrero 1916) la revista *Gladios* —dirigida por Luis Enrique Erro— fue notable por sus textos sobre arte, fruto de un conocimiento real, de una reflexión perspicaz y de un intento por teorizar, pues distaban mucho de los discursos publicados en las revistas culturales de amplia difusión. En el primer número, Federico E. Mariscal intentó persuadir a los artistas mexicanos de las bondades que ofrecía el arte prehispánico a partir de un conocimiento que derivara en la apropiación consciente de sus rasgos constitutivos y no como mero estímulo para la copia y la abstracción decorativa. Se pretendía que el estudio de dichas manifestaciones se lograra

> no a la manera arqueológica, sino a través de una crítica artística, serena e ilustrada; no para revivir costumbres [...], sino para desarrollar formas típicas de nuestra flora, nuestra fauna y nuestras razas, sirviéndose de las materias

[37] Sin firma, "El concepto de arte prehispánico", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 45.
[38] *Idem.*
[39] *Ibid.*, p. 47.

> primas de nuestro suelo [...]. De este modo, cuando se contemplen las producciones de nuestros artistas, no sólo podrá admirarse en ellas la perfección técnica, la inspiración o el sentimiento, sino que la palabra "México", la idea de patria, brotará de los labios.[40]

Quizá sin imaginarlo, Mariscal estaba ya plantando la semilla del movimiento nacionalista del arte, sólo haría falta que tanto los ejecutantes del arte como las instituciones del Estado marcharan en la misma sintonía. No pasó mucho tiempo para encontrar las coyunturas apropiadas, pero fue necesario que la lucha armada llegara a la Ciudad de México.

La construcción de un nacionalismo en las artes

Tras el asesinato de Francisco I. Madero volvieron a escucharse los gritos de "Tierra y libertad", "Sufragio efectivo, no reelección", "Justicia y ley". Del 19 de febrero de 1913, de las 17:15 a las 18:00 horas que ocupó la silla presidencial Pedro Lascuráin Paredes, hasta Venustiano Carranza —que tomó el poder, en principio, como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista el 26 de marzo de 1913 y fue presidente constitucional de abril de 1917 a mayo de 1920— desfilaron otros cinco mandatarios interinos o convencionistas, entre los que destaca Victoriano Huerta por haber sido el único de la serie que se mantuvo en el poder 15 meses. La llegada de cada presidente significó para la nación enfrentarse a nuevos nichos de inconformidad, inestabilidad económica y muerte. Como acertadamente afirmó Cosío Villegas: "La Revolución mexicana nunca tuvo un programa claro [...]. Todos los hombres de la Revolución mexicana, sin exceptuar ninguno, resultaron inferiores a las exigencias de ella".[41]

Los atisbos de nacionalismo (revolucionario y no) también incidieron en otros ámbitos. El comprometido y polémico pintor revolucionario Gerardo Murillo (Dr. Atl) anteriormente había declarado que las obras de arte nacionales deberían llevarse a cabo por mexicanos, no por extranjeros contratados para tal fin: "Si nosotros no empezamos nunca a realizar nuestras propias ideas, jamás podremos ser nosotros mismos".[42] En cuanto a investigación estética acerca de lo nacional, otros ya se habían adelantado. En 1915 se construyó la "Ciudad hispa-

[40] F. E. Mariscal, "Arte patrio. Los elementos precortesianos", p. 44.

[41] D. Cosío Villegas, *La crisis de México*, p. 52.

[42] Sin firma, "Junta en Bellas Artes", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 38.

noamericana" en San Diego, California, como resultado de las innumerables adquisiciones de arte virreinal mexicano en Estados Unidos y su ulterior análisis. Además, aquel país no sólo se percató rápidamente del valor artístico que envolvía el arte del pasado, sino que era capaz de encontrar valores estéticos en las artesanías más comunes que circulaban en todos los rincones de México. Fruto de esta admiración fueron algunos artículos publicados en revistas estadounidenses que de manera posterior se tradujeron y comentaron en publicaciones periódicas mexicanas. He aquí un impulso absurdo para el nacionalismo: los mexicanos comenzaron a discutir sobre lo nacional una vez que los extranjeros mostraron interés por la cultura mexicana.

> En uno de los últimos números de *American Homes and Gardens*, bajo el título que antecede, aparece una relación muy interesante acerca de la antigua alfarería mexicana escrita por el señor Harol[d] Donal[d]son Eberle[i]n [...]. Por más que México es nuestro vecino más cercano, sabemos realmente muy poco del país o de su historia [...]. La generalidad del pueblo —que por cierto se compone de gente bastante culta— ignora que la fabricación de artículos cerámicos o de alfarería es un arte que ha tenido importancia así desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista comercial, desde los últimos 25 años del siglo XVI y que continuó así cerca de mediados del siglo XIX, cuando vino a menos, y de pocos años a esta parte se han hecho esfuerzos por restituirla y reconocerle la importancia que un tiempo tuvo.[43]

La crítica de artes vernáculas no fue espontánea, sino motivada, en parte, por el impulso ajeno. En consecuencia, las revistas ilustradas mexicanas enriquecieron la información visual del ciudadano común insertando imágenes de productos culturales nacionales, con lo cual se autorizó y justificó la posibilidad de ser admirados y adquiridos como bienes artísticos sin vacilación alguna.

Evidentemente, detrás de las novedosas visiones del arte hubo un sostén político que, por conveniencia, las promovía y validaba. Gerardo Murillo (Dr. Atl), para entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), desempeñó un papel de importancia social, pues apoyó los movimientos obreros y se encargó de la revista *La Vanguardia*, cuyos dibujantes eran José Clemente

[43] Véase "La antigua alfarería mexicana", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 57. Al menos desde 1913 en la sección "The Collectors' Mart", de *American House and Garden* (seguramente el nombre real de la revista mencionada en la cita) es muy frecuente encontrar el anuncio "Wanted: Old Mexican Pottery", prueba contundente del valor de la artesanía mexicana y los vestigios arqueológicos en Estados Unidos.

Orozco y David Alfaro Siqueiros, muy jóvenes aún para figurar como referencias políticas. Atl tomó la batuta para implementar algunas iniciativas a favor de los pobres (dotación de vales, dinero y alimentos), además de mantener su participación en actividades propagandísticas en pro de la Revolución. Como director de la Escuela, Gerardo Murillo pretendía destruirla, por ser una institución académica inserta en un sistema insano, o transformarla en un taller "adaptado para la producción, como cualquier taller industrial de hoy en día, o como todos los talleres de arte de todas las épocas en que el arte floreció vigorosamente".[44] En fin, un lugar "donde todos los trabajadores puedan hacer tres cosas: bañarse, trabajar y ganar dinero".[45] El plan nunca se efectuó. Para 1915, debido a la avanzada del ejército villista, el Dr. Atl decidió trasladarse a Orizaba para darle continuidad a su ideario político-cultural, como comenta Fausto Ramírez.[46] Para julio de 1916, en calidad de director del periódico *Acción Nacional*, viajó a Estados Unidos con intenciones pacíficas como delegado de las Asociaciones Obreras de la República.

Los grupos intelectuales se vieron fuertemente afectados por la inestabilidad y la filiación política. De aquí que adquieran sentido las palabras de Carlos Pellicer al establecer los criterios de aceptación de colaboraciones para la revista *Gladios*, aparecidos en el primer número: "Nosotros aceptaremos todo trabajo literario, pues no tenemos bandera alguna que nos señale; se estamparán en nuestras páginas siempre que sean blasones de belleza".

Al avanzar la segunda década del siglo, el panorama artístico cambió considerablemente. Los pintores que estaban en Europa o Estados Unidos tenían la oportunidad de conocer y practicar innovaciones artísticas como el futurismo o el cubismo, a pesar de la falta de comprensión y aceptación que la crítica en México manifestó desde un principio frente a las vanguardias. Por ejemplo, Carlos González Peña hace referencia a la noticia de un burro que pintaba con la cola, para externar sus opiniones hacia las obras cubistas de Diego Rivera:

> Cuando ahora se examinan cuadros de algunos de los endiablados maestros del cubismo, no puede uno menos que pensar en el burro —pintor del cuento de Diego Rivera. Y por ello mismo siento en el alma que Diego Rivera —aquel

[44] *Boletín de Instrucción*, I, 1914. *Apud* Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano*, *1920-1925*, p. 70.

[45] *Ibid*., p. 71.

[46] Sobre la actividad política de Gerardo Murillo, véase Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl,* y Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, pp. 30 y ss.

> mozo robusto, sonriente, silencioso, sanguíneo—, quien hoy día pinta las abominaciones de que arriba hago mención. Cuando los pollinos tienen algo que ver con el arte, no podemos menos que reclamar a gritos los recios talones de Sancho Panza.[47]

Nuevos nombres entraron a escena mientras algunos autores conocidos reafirmaron su postura política o se desvanecieron entre las vicisitudes de la vida pública o privada. Las últimas generaciones de artistas de la Academia envejecían a la par que veían cómo se desmoronaba el canon clasicista con cuya rigidez se pretendía asegurar la estabilidad, continuidad y conexión del arte nacional con el europeo. Los pequeños problemas internos de la Academia desembocaron en una crisis tanto administrativa como de recepción pública, pues la ingobernabilidad de la institución propició descalificaciones y burlas, al grado que en una ficticia entrevista con el director de la Academia se solicitaban alumnos "que se 'pelen' y se bañen, profesores que tengan la cabeza como la gente acostumbra tenerla y director que se rasure, bañe y tenga algo de 'nixtamal' encefálico".[48] No había posibilidad de exigir que las artes fueran cultivadas y protegidas por el gobierno cuando ni siquiera se sabía cuánto duraría. De cualquier forma, la instrucción académica resultaba obsoleta para los artistas en un país donde la guerra civil era una realidad habitual o marginal. Además, ya no era imprescindible recurrir a aquel afamado recinto de las artes para adiestrarse y exponer la propia obra, pues poco a poco surgieron talleres y galerías privados, más o menos efímeros, pero eficientes. Varios de los nuevos pintores cuyas familias no se vieron tan afectadas económicamente por la Revolución estaban en condiciones de visitar Europa y contratar profesores especializados. En paralelo, también hubo muchos autodidactas que se adhirieron a las actividades artísticas como vía de desarrollo profesional. Ante esta realidad, la Universidad Nacional decidió establecer una serie de certámenes de artes plásticas, pues se rumoraba que los concursos escolares de la ENBA solían efectuarse con deshonestidad. Aunado a esto, si bien las obras ganadoras podían contar con cualidades técnicas, la opinión generalizada se limitaban a reproducir "la vieja conciencia plástica, atónita y ya herida de muerte", como la define Tablada.[49] En una crónica de la exposición de los trabajos presentados se afirmaba que "lejos de la influencia aplanadora del taller académico, los alumnos sienten despertarse

47 Sin firma, "Al margen de la semana. Un burro pintor", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 186.

48 Paul K. [Guillermo Dávila], "Una entrevista con el sr. Director de la Academia Nacional de Bellas Artes", p. 14.

49 J. J. Tablada, "Tres artistas mexicanos en Nueva York. Marius de Zayas, Pal-Omar, Juan Olaguíbel", p. 3.

en ellos nuevo vigor y deseo de trabajo ante las múltiples fuentes de inspiración que les brinda la libertad, sin trabas, sin restricciones, para dejarse guiar por el propio impulso de su sinceridad y su audacia juvenil".[50]

Era difícil hacer coincidir las percepciones del crítico con el día a día del quehacer artístico. La realidad unía pacientemente lo áulico con lo práctico: los y las estudiantes de las escuelas de Artes Gráficas y de Artes y Oficios llegaron a exponer junto con los pintores de la ENBA en la sede de esta última. La ilustración con finalidades comerciales fue el punto de encuentro entre el creador industrial de imágenes y el artista siervo de Apolo. A fin de cuentas, las condiciones económicas del país obligaban a que los artistas se procuraran un sostén proficuo más allá de mecenazgos. Publicaciones periódicas como *Multicolor*, *Zig-Zag*, *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado* son claros ejemplos de la colaboración entre artistas formados y empresarios que pretendían dignificar su actividad lucrativa con imágenes atractivas de alta calidad estética.[51] Los carteles publicitarios, las ilustraciones y portadas de revistas se perfilaron en estos años como portavoces de los nuevos caminos del arte. Sin embargo, no todos los críticos dignificaban la explotación comercial de la creación artística. Quizá como residuo del Romanticismo, hay quien afirmó con cierto desaliento: "La continua y afanosa pugna por el pan, que se hace tan intensa y tan odiosa en estos nuestros adelantados tiempos, tuerce muchas vocaciones y prostituye, mercantilizándolas, muchas almas artistas".[52]

Alicia Azuela destaca que también hubo interés por parte de los artistas e intelectuales de la época en "incidir en el contexto social desde el campo de la cultura, de ligar su obra a las clases populares y de la necesidad muy particular de asegurarse un lugar en el nuevo orden político".[53] No se pretendía darle al público lo que pidiera, sino encaminarlo —con cierto compromiso social— hacia una nueva concepción del entorno a través de imágenes emblemáticas donde el hito y el lugar común se conjuntaran con los trazos y las gamas cromáticas vanguardistas. Los editores se mostraron flexibles ante el estilo inamovible de Roberto Montenegro, pero se notaba una especial preferencia por el trazo decidido de Saturnino Herrán pues "es el pintor de la raza indómita que puebla el

[50] Sin firma, "Los croquis en la Escuela de Bellas Artes", reproducido en Moyssén, *op. cit*., t. II, p. 215.

[51] En relación con las dinámicas de producción y consumo de periódicos en el México de estos años, véase Laura Navarrete Maya, *"Excélsior" en la vida Nacional (1917-1925)*.

[52] Sin firma, "Nuestros pintores. Mateo Herrera", p. 25.

[53] A. Azuela de la Cueva, *op. cit*., p. 42.

antiguo Anáhuac. Y no ha podido olvidar nada de lo que la caracteriza. Ni las fisonomías hurañas o risueñas, ni la abigarrada y polícroma indumentaria, ni esas iglesias toscas, con sus cúpulas caprichosas y las piedras labradas que las sostienen".[54] El arte reflejaba claramente los afanes de cohesión nacional capaz de conducir al país hacia la estabilidad política y la transformación que los revolucionarios esperaban. La crítica de arte, en este sentido, fue clara y reiterativa: urgía exaltar aquello que tuviera aspecto de arte nacional, aunque nadie supiera con certeza en qué consistía. Aquí encontramos otra relación colaborativa: afectado por la política, la tradición académica y el conocimiento de manifestaciones culturales independientes del legado europeo, el crítico intentaba perfilar una idea más bien concreta y estable de lo que debería ser el arte nacional; el artista —animado por los mismos estímulos—, creaba lo que luego el crítico evaluaría según el grado de coincidencia entre la obra recién nacida y lo que debería ser el precepto, aún no surgido, pero sí intuido y, sobre todo, deseado. Bajo estas circunstancias, la crítica de arte posrevolucionaria no debe estudiarse como una actividad ancilar frente al arte, sino complementaria.

A partir de la intención de fundar una Sociedad Folklorista Mexicana, por iniciativa de José de J. Núñez y Domínguez, director de *Revista de Revistas*, Francisco Quevedo escribió una breve nota donde trató de argumentar dicha necesidad por tres razones fundamentales: se había estudiado el arte popular de manera seria, aislada y fragmentaria; no había posibilidades de aspirar al progreso independiente sin atender esa actividad magnífica, fresca y límpida; y, por último, porque en lo popular "se halla y reside la verdadera fuerza de la evolución hacia una vida más robusta, más alta y dichosa". Además, añade:

> La vida política sólo nos muestra ciudadanos. La vida del arte nos da hombres; hombres en cuyo interior se oculta el alma de la raza con todas sus bizarrías, donaires, sutilezas; con todas sus cualidades intelectivas y morales en fin, y donde bulle el fuego sagrado de la inspiración pura […]. Mientras no nos preocupemos

[54] Jorge Flores, "Clausura de la Exposición de Saturnino Herrán", Reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, pp. 226-227. La cuestión de la importancia de la raza en América había sido un punto de discusión desde muchos años atrás, pero resurgió con fuerza después del estallido de la Revolución. "América es un vasto laboratorio en que se mezclan y confunden todas las razas del mundo, preparando la aparición de un nuevo tipo étnico definitivo: la raza americana. [La cuestión de la raza] explica el progreso de ciertos pueblos, la decadencia de otros; de ella depende un gran número de fenómenos: la riqueza común, el régimen industrial, la estabilidad de los gobiernos, la firmeza del patriotismo. Es, por lo tanto, necesario, que el continente adopte una política constante, basada sobre el estudio de los problemas originados por la raza".

> por recoger nuestro Arte Popular, que hemos preterido hasta hoy, para estudiarlo cuidadosamente y asimilárnoslo como un elemento de vida, lo he dicho en otras ocasiones y lo repito, jamás haremos "arte patrio", sino copias o caricaturas de arte extranjero, donde nadie verá aparecer la fisonomía etnográfica de nuestra poesía y melodía populares, que es donde se alberga nuestro verdadero temperamento, nuestro modo de ser estético [...]. A nosotros nos corresponde el esfuerzo. Fundemos escuelas de arte; pongamos a las masas en posesión de todo el arsenal técnico necesario para su educación, pero al par penetremos dentro de nosotros mismos; pongámonos de cara a nuestro folklore poético y musical, que ahí y sólo ahí aprenderemos a ser artistas, porque habremos encontrado las vibraciones características de nuestra raza, de nuestra psiquis mexicana, y entonces habremos llevado a cabo la gloriosa conquista de nuestra independencia artística.[55]

La crítica se caracterizó por elevar los valores de lo autóctono desde el pasado prehispánico hasta las manufacturas indígenas como raíz y meta del arte nacional nacido de la Revolución, aunque lo prehispánico se limitaba muchas veces a lo azteca o a lo maya y lo indígena a lo náhuatl del altiplano central. Desde el punto de vista antropológico, Manuel Gamio entendió que el indio debió incorporar elementos españoles en sus manifestaciones artísticas y los conquistadores no tuvieron forma de frenar por completo la vigencia de la cultura indígena; sin embargo, en México había una identificación entre sectores sociales y su grado de participación entre lo prehispánico y lo europeo:

> Hemos dicho que la obra artística fruto de incorporación evolutiva tiene dos orientaciones, lo que es bien sensible pues tal divergencia en materia de arte contribuye poderosamente a alejar a las clases sociales mexicanas que, respectivamente, se inclinan en uno o en otro sentido. La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico deformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su indiscutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a los dos anteriores [...]. Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo.[56]

[55] F. Quevedo, "El alma de nuestra raza y el folklore artístico", p. 5.

[56] Palabras de M. Gamio tomadas de *Forjando Patria*, pp. 66-67, y transcritas en "Una exposición de arte mexicano", pp. 10-11.

¿Qué era, entonces, el nacionalismo en el arte que corría a la par de la Revolución? Realmente, no se sabía. Todavía no surgía la voz que indicara claramente en qué radicaba dicho nacionalismo, pero la masa intelectual ya estaba forjando algunos caminos, a pesar de la vaguedad de sus convicciones. Por ejemplo, Félix Parra y José María Velasco "son los únicos pintores genuinamente nacionales, porque su modo no recuerda el de alguno de los artistas europeos. Tal lo afirmaron los maestros franceses, cuando Parra y Velasco presentaron sus obras en la Exposición Internacional verificada en París en 1889".[57] Para un pintor de la década anterior quizá habría sido ofensivo que nadie distinguiera en su obra ecos de algún pintor europeo consagrado, pero parece que ya para 1918, año de la muerte de Saturnino Herrán, las constantes en la crítica habían cambiado. Así como Julio Ruelas representó el ideal artístico del tardo Porfiriato, Herrán inauguró la nueva tendencia, a pesar de contar con modelos de referencia bien identificables. Herrán tuvo algunas condiciones biográficas que lo pusieron en el pedestal del artista ejemplar de manera casi natural: murió bastante joven, contaba con cultura literaria, no perseguía la fama y nunca viajó a Europa. "Por eso quedará como el gran pintor del momento solemne en que la vida de la nueva nacionalidad se extiende como un florecer de hiedra sobre las ruinas de grandes cosas ya moribundas".[58] Junto a él se apreciaban también las cualidades estéticas nacionalistas de Francisco Goitia:

> En nuestro raquítico medio artístico puede decirse con verdad, que nunca antes de ahora se había presentado el caso de que apareciera un pintor que penetrara hondamente en el alma popular, hasta la aparición de Francisco Goitia. Artistas notables no nos faltan; pero educados en Europa o europeizados por completo, no han podido comprender la poesía y el sentimiento que se encierra en nuestras costumbres y paisajes, están distanciados por completo del alma nacional, y la mayoría de sus obras lo mismo pudieran haberse producido en cualquiera otra parte del mundo y firmarse por cualquier artista del otro lado de los mares.[59]

La prensa publicaba continuamente discusiones sobre lo prehispánico, ya porque se asumía que ahí se encontraba la verdadera alma nacional en estado incorrupto, ya porque el tópico del "buen salvaje" acompañado con lo étnico y lo *naïf* se estaba poniendo de moda en el mundo; pero los artistas mexicanos, por

[57] Alberto Herrera, "Alto honor concedido a dos artistas", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 153.

[58] Rafael López, "Saturnino Herrán", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 205.

[59] Alfonso Toro, "El pintor de la raza", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 223.

fortuna, no debían cruzar ninguna frontera geográfica para encontrarlo. Las buenas intenciones, sin embargo, no fueron bastantes, aunque hay que atender la aparición de una obra como *Forjando patria* de M. Gamio en 1916 para fijar el mapa de las vertientes ideológicas que irrigaban la nueva producción artística. La crítica de arte dio cuenta de la incertidumbre que causaba el uso de motivos prehispánicos en la producción plástica, pues, lejos de ser una actitud plausible, podía caer en el mal gusto cuando el uso era indiscriminado:

> Ha sido continua víctima de este cretinismo el arte que se pretende llamar nacional y cuyos motivos han sido tomados de las maravillosas composiciones que aztecas, mayas, teotihuacanos y otros estetas ancestrales nos legaron en sus monumentos que maravillan y en sus decoraciones de ensueño. Produce grima el mirar las extravagantes producciones que frecuentemente hacen pintores, y literatos inspirándose en fuentes prehispánicas pues dicha obra resulta siempre bizarra, enrojecida y sangrienta, llena de colorines, de plumas, de arcos y flechas; de alaridos desgarradores y de música repiqueteante y anestésica.[60]

El crítico tiene razón al lamentarse de los excesos y, sobre todo, de la falta de comprensión del arte prehispánico. En un artículo sobre un monumento a Cuauhtémoc se dice que la imagen del soberano "así en sus rasgos étnicos como en su indumentaria, es completamente azteca; hasta el menor de sus detalles ha sido motivo de minucioso estudio. Su misma actitud, serena y reposada, es propia de la raza",[61] porque se llegó a creer que los indígenas mesoamericanos, como buenos salvajes, gozaban de superioridad frente a la sociedad corrompida por la civilización occidental. Leyendo entre líneas se nota que los críticos también ejercían su labor con cierta desconfianza al tratarse de estos temas; sin embargo, dentro de su compromiso con el medio artístico intentaron reivindicar valores estéticos que durante el período más afrancesado del arte nacional habían pasado inadvertidos. La permanencia de estas discusiones atestigua el impulso de la crítica por elevar el arte prehispánico al nivel del grecorromano y de integrar las "artesanías" al folklore universal: menos violencia generaba en la conservadora conciencia colectiva si lo prehispánico se emparejaba con lo primitivo:

> El hombre, aun en sus más inferiores grados de cultura, llegó a crear espontáneamente representaciones estéticas de un valor innegable; tuvo intuiciones

[60] Sin firma, "El arte maya modernizado", p. 24.

[61] Carlos Noriega, "El monumento a Cuauhtémoc", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 229.

sorprendentes de los objetos que le rodeaban y que llamaron desde un principio su atención con sus formas diversas, actitudes y cualidades especiales de su naturaleza [...]. La falta de criterio amplio y de cierta disposición para armonizar con el ambiente creador, niega, por lo general, el valor indiscutiblemente artístico de las más de esas obras de origen azteca. / Para que tal cosa no suceda, es indispensable ante todo, ver esas obras poseídos de la misma impresión que les dio origen, y si algunas aparecen desde luego monstruosas, no se olvide que la obra artística de los pueblos primitivos, no es, no es otra cosa que una simple equivalencia de la realidad, y que muchas veces no importa que la obra esté en contradicción con la misma realidad. Basta que el hombre primitivo crea en la realidad de ciertos objetos para que los considere como verdaderos.[62]

Durante la gestión de Venustiano Carranza —a pesar de los cruentos enfrentamientos con Francisco Villa y Emiliano Zapata, la sede del Gobierno en Veracruz y luego en Querétaro, la aparición de la Constitución de 1917 modelada sobre las bases revolucionarias,[63] entre otras incidencias que contribuían a la inestabilidad del país—, la crítica de arte parece atribuir el desinterés de la sociedad hacia las artes a la hostilidad, la ignorancia, la falta de criterio y el nepotismo. Como en el siglo XIX, es permanente la amargura que la crítica exhibe ante la falta de apreciación estética manifestada en los medios de comunicación impresos. Sin embargo, tomando en cuenta la copiosa cantidad de textos sobre arte y artistas que se produjo en México hasta esas fechas, no cabe duda que se trata de una práctica más bien retórica. Al respecto, Isabel Valverde afirma: "La imagen del artista incomprendido y rechazado por una crítica que se erige a sí misma en portavoz del público constituye uno de los estadios en la consagración ritual del genio moderno".[64]

En una crónica artística de 1917, el historiador Alfonso Toro destaca la ausencia de crítica de arte comprometida: "en tanto que la prensa llamaba la atención con bombo y platillos acerca de los salones de los artistas de menos valía, no hubo ningún diario que obtuviera siquiera media columna disponible para tratar de la muy interesante y valiosa exposición del pintor Fuster, que fue sin duda el acontecimiento artístico del año".[65] Seguramente el crítico no estaba equivocado. En

[62] Roque J. Ceballos, "El arte azteca", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 264.

[63] Aquí cabe destacar el Artículo 3º, sobre educación; el 27º que trata sobre el derecho a la tierra y el Estado como su propietaria; el 123º, acerca de la posición de los obreros y el 130º, sobre las relaciones entre Estado e Iglesia.

[64] I. Valverde, *op. cit.*, p. 77.

[65] A. Toro, "El año artístico", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 166.

lo que respecta a la actividad artística de algunos jóvenes, se desaprueba la crítica visceral y negativa que, lejos de ayudar a la promoción del quehacer artístico, desataba la confusión y el rechazo por parte del público. El crítico y pintor Raziel Cabildo tenía la esperanza de que David Alfaro Siqueiros, "que tan vigorosamente se inicia en su carrera, no sea una de tantas víctimas de nuestro medio y porque el éxito más completo premie sus nobles esfuerzos y altitud de sus aspiraciones".[66] Por su parte, Alfonso Toro daba las noticias del próximo viaje de Goitia por Europa, donde, sin duda, recibiría

> la consagración de los verdaderos críticos, antes de que los Aristarcos del país le abrumen con necias censuras y recriminaciones. Creemos que hace bien; pero que, dado que es un artista de verdad, difícilmente conseguirá la protección de ninguno de esos Mecenas, ni del Estado, que tan pródigos se muestran cuando de algún vulgar pintamonas se trata; y mucho nos tememos que con Goitia ocurra lo que con el genial Saturnino Herrán, muerto recientemente, a quien viles envidiosos estorbaron siempre durante su vida para realizar sus altas concepciones, sin perjuicio de ponerlo sobre las nubes una vez desaparecido. ¡Que tal es, por desgracia, la suerte de los artistas verdaderos entre nosotros![67]

La hostilidad de la sociedad hacia el arte en general refrendaba la desconfianza en el Estado: "Qué caudal de esfuerzo y de ingenio representa, ser pintor y *vivir* en México" —se lee en *San-Ev-Ank*— "Ni tampoco pueden adivinar cómo hay, detrás de la cara de un pintor, una alma que conoce todas las amarguras del sacrificio, del abnegado sacrificio silencioso, que suele ser muy grande".[68] Poco antes de 1920, la desilusión de algunos críticos era consecuencia de la falta de educación artística de los potenciales consumidores de arte. Durante el Porfiriato existió un canon bastante rígido y un patrimonio intelectual y económico muy beneficioso para la producción artística por parte de coleccionistas y mecenas. Sin embargo, después de la revolución armada no había garantías para establecer el consumo y la distribución de arte. ¿A quién debería dirigirse el crítico? Ya no era tan fácil que las familias acomodadas de antaño destinaran parte de sus recursos al encargo de retratos domésticos porque la Revolución no sólo acabó con algunos patrones culturales del comportamiento burgués, sino que llevó a la ruina muchas empresas con sus respectivos dirigentes y empleados, y logró que

[66] R. Cabildo, "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 210.

[67] A. Toro, "El pintor de la raza", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 225.

[68] Sin firma, "Nuestros pintores. Mateo Herrera", p. 25.

muchos otros se vieran beneficiados con las pérdidas ajenas, pero estos nuevos adinerados no solían tener las mismas aspiraciones sociales donde los servicios de un artista formaban parte del prestigio social.

Juan Acha comenta que el crítico de arte "no es un amante del arte, así a secas, sino un profesional acostumbrado a imponer objetividad a sus preferencias y placeres subjetivos".[69] En este sentido, más que la individualidad, las condiciones sociales de un país que experimentaba repetidos episodios de crisis no permitían que la labor crítica se desarrollara con la objetividad debida. Por otra parte, como se ha comentado, la crítica trataba de ser profesional no por su función particular, sino por su pertenencia al ámbito periodístico informativo o literario. De ahí que pudiera llegar a ser una labor poco encomiable, como lo manifiesta Alfonso Toro:

> Es la primera [causa de estancamiento de la producción artística] la falta de crítica seria e inteligente, que marque la diferencia que hay entre los verdaderos artistas y los mercachifles del arte. En los periódicos diarios de la crítica se encomienda: o a literatos que carecen de conocimientos técnicos, y se conforman con hacer frases huecas y bombásticas, o a reporteros incultos hasta la barbarie, que encomian en términos extravagantes y ridículos a sus amigos y zahieren a sus enemigos con las más duras palabras, dejando inadvertidas las obras de mayor aliento, cuando no lo son de sus compinches. Los pocos que como Cravioto, Mateo Herrera, y algún otro pudieran hacer crítica, están distanciados de la prensa ya por sus posiciones, ya por otras causas, y a esto se debe que se formen falsas reputaciones, y que artistas serios parezcan ignorados para el *gros public*. Otra de las causas de que no se produzcan obras de arte exquisitas, es la falta de cultura de los ricos nuevos que hay en nuestro país, capaces de derrochar su dinero en orgías ignominiosas, en flamantes automóviles, o en groseros anillos con enormes brillantes: pero que ni entienden de cuadros, ni de estatuas, ni son capaces de gastar en obras de arte.[70]

Raziel Cabildo —"colaborador de Atl en *La Vanguardia* orizabeña y representante del punto de vista antitradicional, adverso al academicista rutinero"—[71] compartía varias de las inquietudes de Alfonso Toro, aunque con una actitud propositiva, pues alegaba que más allá de la simple crítica sería conveniente ge-

[69] J. Acha, *Crítica del arte. Teoría y práctica*, p. 63.

[70] A. Toro, "El año artístico", p. 14.

[71] F. Ramírez, *op. cit.*, p. 46.

nerar en el medio social las condiciones adecuadas para que el *gros public* tuviera puntos de referencia capaces de desarrollar una cultura estética. Además, para Cabildo era lamentable que los juicios de las academias o del extranjero fueran acatados sin discusión y, sobre todo, que cualquier persona con pericia literaria se encargara de criticar el arte, pues la crítica es actividad del raciocinio, no de la inspiración poética:

> Todos comprenden que hay que hacer esfuerzos para preparar un medio favorable, pero no todos quieren resignarse apostólicamente a ser las víctimas del actual puesto que no ignoran que es imposible improvisarlo en un país, donde la incultura estética colectiva necesita para aplaudir, ya que no para comprender una obra, la sanción oficial de las academias o el prestigio de la "inapelable" consagración extranjera; en un país en el que existe una lamentable confusión de valores, puesto que el matiz, la gradación crítica se ha perdido, merced a la estulticia de escritorzuelos que, al pontificar en las columnas del diarismo, han empleado los mismos epítetos para juzgar a artistas y obras de un mérito asaz diverso.[72]

Ciertamente hubo que esperar un par de años para que incluso la obra del ejemplar Saturnino Herrán se entendiera como manifestación cultural falible y no como producto de una estética nueva ligada de manera casi metafísica con el espíritu de la nación. Parece molestar más a los críticos la manera tan desenfadada en la que los *escritorzuelos* eran capaces de apreciar con simpatía la obra de Alberto Fuster o Fernando Best que, comparadas con los dibujos de Herrán, revelaban muchas carencias. Igualmente, otros artistas como el ilustrador Antonio Gómez o la escultora Ángela Moncada y Ochoa, que contribuyeron a la formación del imaginario nacionalista *decó*, no figuraron en la crítica, aunque las imágenes de sus obras circularon con las revistas de amplia difusión. Al fin de cuentas, *scripta manent*. Tal vez por esta razón (o por tratarse de Fernando Best) la pluma maniquea del poeta Julio Sesto nos dejó estas elocuentes palabras:

> Don Rafael Altamira dijo que la crítica es necesaria, porque la crítica es el gato, y si ese gato no existiera, el mundo estaría poblado de ratones. Estamos de acuerdo. Pero de que la crítica sea gato a que sea oficio venenoso, hay mucha diferencia, hablando en términos de historia natural… estilizada, que dicen los pintores de hoy. / La crítica en México, es Maldad, que no es crítica. Es algo de lady Macbeth. Oscar Wilde dijo que la crítica debe ser parcial, para ser buena

72 R. Cabildo, *Luis G. Serrano. Monografía*, pp. VII-VIII.

> […]. La crítica ha de ser honrada, y no ha de tender nunca a matar la gallina de los huevos de oro, que requiere estímulo cuando empieza a poner. Y eso vienen siendo los artistas de México: cisnes que empiezan a levantar la cabeza en los temblorosos lagos del Anáhuac; aves doradas que empiezan a poner. ¿Debemos espantarlas? / ¡No![73]

Para mantener su función y vigencia, las revistas interesadas en la cultura no dejaron de prestar atención a los pequeños cambios sociales que modificaban la percepción de las artes. En algunas, como *Gladios*, lo efímero fue característica fundamental; en otras, como *Azulejos*, *Zig-Zag*, *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado* se notaba la constante adaptación al medio. Desde sus inicios, los suplementos se habían distinguido por su contenido frívolo. Sin embargo, la llegada de editores interesados en participar de la edificación una cultura posrevolucionaria aplicó un giro cualitativo a dichas publicaciones, sin dejar de interesarse por temas populares como los toreros y las actrices de moda. A este respecto Víctor Díaz Arciniega comenta:

> Carlos Noriega Hope, el director de *El Universal Ilustrado*, es una excepción en el ámbito editorial mexicano: sus conocimientos e inquietudes, sus curiosidades y habilidades, su desplante y atrevimiento, su sensibilidad y profesionalismo, forman una rara combinación de cualidades entre el común de los profesionales del ramo. Por eso, la revista pronto adquiere el mayor prestigio y calidad —en lo que a información cultural se refiere—, y el tono frívolo la convierte en una publicación evidentemente popular; este rasgo provoca la calificación despectiva de "revista para peluquerías" […]. Un caso similar es el de *Revista de Revistas*, su director, José de Jesús Núñez y Domínguez, se sujeta a cánones equivalentes a los de su competidor, aunque no alcanza su calidad. En la *Revista* hay cierto tono seudopopular que intenta mezclar "lo moderno", sin los riesgos del cambio, con "lo mexicano", sin rebasar la superficialidad anecdótica y seudocostumbrista y pintoresca.[74]

Junto a la crítica cultural, no dejaron de aparecer fotografías de actrices consagradas de teatro y cine, señoritas de alta sociedad posando en artificiosos

[73] J. Sesto, "Fernando Best", pp. 5-6.

[74] V. Díaz Arciniegas, *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*, pp. 83-84. Véase también Yanna Hadatty, "*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural", en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, eds., *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, pp. 247-269.



camafeos fruto del incipiente diseño gráfico tecnificado, familias importantes celebrando fiestas y kermeses en los jardines del Valle de México y sus alrededores, pero a la par la revista debió incrementar su número de páginas ante la demanda de lectores y no sólo espectadores de los aspectos más conservadores e innovadores que iban dejando huella en la sociedad mexicana. Las imágenes modelaban expectativas estéticas cuyo punto de referencia ya no era Europa, hundida en conflictos bélicos, sino que emigró a las grandes y festivamente bulliciosas ciudades de los Estados Unidos con sus *flappers* "pelonas" y su jazz, donde la Primera Guerra Mundial no significó desolación ni miseria. Así como el ferrocarril marcó un cambio vertiginoso en la sociedad mexicana porfirista, ahora el teléfono y las aeronaves causan absoluta sensación. La transición es evidente frente a la publicidad que explotaba alegorías de la patria, la justicia o la alegría de la juventud al lado de sugestivas caricaturas con un contenido altamente erótico donde se narraba un episodio urbano chusco o se indicaba cómo debería ser la moda femenina (lencería incluida), sin renunciar del todo a las fantasías simbolistas de la *belle époque*.

Los dos primeros años de *El Universal Ilustrado* muestran que la Revolución en su aspecto bélico, si bien no se había olvidado, no se quería recordar; como afirma Sheridan: "La vida en la ciudad de México a principios de 1917 hacía hasta lo imposible por conservar el decoro previo a los horrores de la lucha armada. Inclusive se puede hablar de un renacimiento de la frivolidad y el *laissez faire* cosmopolita",[75] una especie de *revival* de la *belle époque*, pero sin Francia y sin don Porfirio. En sus páginas se encuentran noticias banales —como la manera de prevenir las canas o conservar la nariz bonita— que contrastan en medio de notas periodísticas sobre la Guerra Mundial y sus horrores. La Revolución no había terminado aún, pero la llegada de Carranza y su reconocimiento como primer mandatario por parte de la comunidad internacional reflejaba su optimismo en las páginas de las publicaciones periódicas. En las portadas de 1917 abundan los retratos de don Venustiano impregnados de hieratismo y sobriedad. Y en este ambiente tan efervescente y ávido de cosmopolitismo era menester preguntarse en manos de quién quedaría entonces la producción de crítica de arte:

> ¿quién sabrá cómo ha de ser la crítica? —se pregunta Antonio Caso— Los poetas lo saben. Ellos han sido siempre buenos críticos, acaso un tanto imperiosos, precisamente porque el crítico no puede ser un razonador, sino un in-

[75] Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 44.

> tuitivo. Leed estas líneas de Oscar Wilde, ellas enseñan más que todas las retóricas del mundo el oficio del crítico. "Dices que la crítica más elevada trata del Arte no como expresión, sino como impresión solamente, y por tanto, es creadora y libre; de hecho, un arte en sí mismo, que ocupa la misma relación con la obra creadora que la obra creadora con el mundo visible de la forma y el color o el mundo invisible de la pasión y el pensamiento".[76]

Sin duda, la intelectualidad del país no estaba ligada exclusivamente a las revistas culturales. En medio de las turbulencias, la Escuela Nacional Preparatoria jugó un papel decisivo como formadora de intelectuales con espíritu crítico. En un lapso muy breve se produjeron modelos de pensamiento que por un lado marcaron las tendencias críticas, literarias y artísticas de generaciones enteras y, por otro, establecieron diferencias muy significativas entre sus integrantes. Ante los hechos, el positivismo parecía ya no tener vigencia, aunque, en persona o por correo, varios de los miembros del Ateneo seguían ejerciendo una fuerte influencia en el país. José Vasconcelos y Antonio Caso no tardaron en ocupar dos puestos estratégicos: la dirección de la Secretaría de Educación Pública y la rectoría de la todavía no autónoma Universidad Nacional de México. Algunos alumnos notables de la generación de 1915 de la Escuela de Jurisprudencia dieron lugar al grupo de los "Siete sabios" (Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso y Jesús Moreno Baca) que, con las actividades de la Sociedad de Conferencias y Conciertos, pretendía rescatar el espíritu helenista del Ateneo; estuvieron también a cargo de varias cátedras en la Escuela Nacional Preparatoria que ejecutaban al lado de las adustas figuras de Jesús Díaz de León, Manuel G. Revilla, Ezequiel A. Chávez, Enrique Fernández Granados y, por un momento, también contaron con la madurez de su casi contemporáneo Manuel Toussaint. No es casual que ante la riqueza de pensamiento se fomentara las prácticas literarias. La Escuela Nacional Preparatoria fue el escenario idóneo para que los nuevos protagonistas de la cultura en México se conocieran y dieran sus primeros frutos de carácter crítico o literario. Adviértase que, fuera de la Universidad, el poeta Enrique González Rojo llegó a efectuar

[76] A. Caso, "La crítica artística" [s. p.]. Al menos durante el primer año de vida de esta publicación, Caso tuvo a su cargo la sección "Doctrinas e Ideas", justo en la contraportada de la revista, cuando solía contar con unas veinte páginas donde los anuncios publicitarios superaban en número a los textos. Su razonamiento, sin embargo, lejos de ser "revolucionario" recuerda mucho a las disputas de Petrarca y Boccaccio en relación con la superioridad del poeta frente al médico o al abogado.

algunos encuentros poéticos en el salón del periódico *El Diario de México*; eventos adonde asistían también los preparatorianos.[77]

Salvador Novo recuerda que fue entre los años 1917 y 1920 que la Revolución comenzó a sentirse también en la Escuela Nacional Preparatoria. A la par del arribo de nuevos maestros —más jóvenes y ya impregnados de una nueva concepción de la realidad nacional— algunos alumnos también destacaron por su interés en la cultura literaria sea como estudiosos, sea como practicantes.[78] Varios de estos jóvenes estudiantes, a pesar de la brecha generacional que los separaba, no tardaron en reunirse para dar lugar a una serie de tertulias escolares que desembocaron en la edición de revistas literarias como *San-Ev-Ank*[79] o la *Revista Nueva*, donde se estableció una dinámica de promoción recíproca, crítica colectiva y experimentación fructífera. En 1918 los integrantes del grupo de *San-Ev-Ank* fundaron la "Sociedad" o "Ateneo Rubén Darío". Antes de 1920, todos habían incursionado en el mundo de la poesía y de la producción editorial. Si las revistas marcaban directrices a partir de los criterios editoriales de sus miembros, estos jóvenes con sus iniciativas culturales comenzaron a perfilarse como los puntos de referencia para la nueva cultura literaria y artística de la nación después de la guerra. Como hombres cultos publicaron ensayos sobre temas de actualidad y poesías ilustradas por los dibujantes de base de los periódicos. Es de notar que sus opiniones se tomaran en cuenta, colocadas junto con las de los viejos intelectuales del país (y también se incluían sus retratos para que el público se familiarizara con ellos).

A finales de la década de 1910, Carlos Pellicer —para entonces un joven preparatoriano interesado en oratoria, poesía y política— se reveló como representante idóneo de la nueva juventud mexicana. El 3 de octubre de 1918, se trasladó a Bogotá, vía Nueva York, para fungir como representante de la Federación de Estudiantes de México; siguió sus cursos preparatorianos en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y fundó la Asamblea de Estudiantes colombianos con Germán Arciniegas. Prácticamente Pellicer pasó de estudiante a representante diplomático, con intervención directa en la política internacional. Durante el tiempo que estuvo en Colombia pronunció algunas conferencias y

[77] Véase S. Gordon, *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*, pp. 20-21.

[78] Véase "El trato con escritores" en Salvador Novo, *Viajes y ensayos*, vol. 1, pp. 363-379.

[79] Entre los miembros de esta publicación se encuentran Octavio Barreda, Guillermo Dávila, Martín Gómez Palacio, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Fernando Velázquez Subikurusky, entre otros.

publicó un par de notas que, más allá del simple compromiso político, reflejan sus opiniones sobre la política internacional, específicamente tres temas: México, la intervención de los Estados Unidos en las decisiones internacionales y la unión de los Estados hispanoamericanos. Por México sentía un fuerte apego, pero no aprobaba los discursos que pretendían darle a los hechos armados de la Revolución una perspectiva heroica; al contrario, para Pellicer —como para muchos de sus compañeros— las batallas revolucionarias fueron fruto de la barbarie y la ambición, no del valor patriótico ni del compromiso social. En un ensayo de 1919 afirmaba:

> Todo el mundo sabe que Francisco Villa y Emiliano Zapata constituyen el arquetipo del bandido actual. El mundo entero supo que las batallas de Celaya y Aguascalientes ganadas al villismo a mediados de 1916 por el célebre Álvaro Obregón, constituyeron el desastre del partido y del ejército de Villa. La manifestación más pura de la ruina del villismo, es la garantía de que se goza desde hace mucho tiempo, para viajar a Yanquilandia por nuestras dos grandes rutas ferroviarias. Es diaria la salida de estos trenes para el Norte. Respecto a Zapata, nadie ignora que sus crímenes inauditos fueron un anticipo del bolshevikismo [*sic*] El problema indígena del estado de Morelos es un mito, y si existiera, no sería Zapata el hombre de esa situación. La ruina del zapatismo es completa. La prensa libérrima de México comprueba tal acierto.[80]

Llamar bandidos a personajes que se configuraban como mártires de la opresión política es indicativo de su percepción negativa de los hechos de la Revolución. Por lo demás, la mención de Estados Unidos mediante el connotativo neologismo “yanquilandia”, muestra su desdén hacia aquella nación que ya a principios de los veinte se relacionaba con el *fox-trot*, la diversión nocturna, la alegría de vivir y el salobre bienestar social. No es casual que las revistas culturales tuvieran corresponsales que semana tras semana mandaban desde Nueva York y Chicago.[81]

[80] C. Pellicer, “México”, reproducido en Serge I. Zaïtzeff, ed., *Correspondencia entre Carlos Pellicer y Germán Arciniegas. 1920-1974*, p. 176.

[81] Ante la novedad de las ciudades estadounidenses muchas veces el visitante permanece atónito, sin saber con precisión bajo qué parámetros juzgar el desarrollo de los países del norte. César Pellicer [Sánchez] —probablemente el primo abogado de Carlos, al menos que se trate de un error editorial— escribe: “¿No era por ventura la puerilidad del alma infantil la sonrisa que asomaba la faz de aquellos ogros [los edificios] componiendo su vaga belleza? Esa era el alma de la ciudad, de la enorme ciudad sin término, de ahí su eterna inconsistencia, su fácil reír, su generosidad sin medida y su egoísmo sin propósito”. Véase “El alma de Nueva York”, p. 3.

Fiel a la misión que le encomendó Carranza, Pellicer pronunció algunos discursos donde ya se delineaba la futura aspiración vasconcelista de ver reunidos a los pueblos americanos en una especie de gran potencia intelectual. En una conferencia frente a los estudiantes colombianos el poeta comentó que el objetivo de una federación de estudiantes era "llegar a la formación de una clase estudiantil compacta, fuerte y culta, con tendencias sociales definidas, y capaz de ejercer una acción eficaz en los destinos de la Patria". Para lograrlo sería necesario el "fomento a la cultura intelectual, moral y física" de los jóvenes, además de un mejoramiento de su situación social. La finalidad sería que los miembros de la Federación difundieran la cultura "entre las demás clases sociales, y principalmente entre las masas populares".[82] Los alcances de esta federación pretendían comenzar en la Ciudad de México, para luego extenderse por los estados de la República hasta llegar a incluir los demás países americanos e incluso a España. Visiones utópicas, quizá, que en aquel entonces se creían factibles. El 21 de mayo de 1920 Carranza fue asesinado mientras se encontraba en Puebla. Para Carlos Pellicer fue un duro golpe y lo manifestó en una carta escrita desde Caracas el 2 de junio de ese año, a Germán Arciniegas:

> Ojalá que los Dioses inmortales nunca le deparen el horrible pensamiento de avergonzarse de su Patria! México ha cometido un parricidio se ha colmado de oprobio y la boca múltiple de Nuestra América lo maldice y yo me estoy muriendo de vergüenza y de dolor. Álvaro Obregón y Pablo González son indiscutiblemente, los responsables de tan monstruoso asesinato [...]. Mi juventud ha empezado con un largo amanecer de sangre. Y es justo, porque mi adolescencia se inició con la vista de otro asesinato espantoso: hace siete años, el ilustre Madero fue muerto como un perro. No es mucha la diferencia entre lo de ayer y lo de hoy. Y sólo cuando la venganza se halle cumplida, y con creces, sólo hasta entonces, México se levantará tal vez para siempre, formidable y diáfano. ¿Con qué cara van a asumir la Jefatura de la República los hijos predilectos que mataron a su padre?[83]

El Dr. Atl tenía la conciencia, tal vez sobrevaluada, de haber sido un revolucionario activo, pero alguien como Pellicer, ¿en qué había contribuido, qué deuda tenía con ella? Para 1920, Pellicer ya estaba bastante configurado como intelectual con una filiación política bien definida y con un gran punto a su favor: la juventud.

[82] Véase "Conferencia dictada por el representante de los estudiantes mejicanos, señor don Carlos Pellicer, el día 25 de julio", reproducido en Serge I. Zaïtzeff, ed., *op. cit.*, pp. 180-185.

[83] S. I. Zaïtzeff, *op. cit.*, p. 39.

El 9 de junio de 1919 salió a la luz el primer número de *Revista Nueva*, dirigida por José Gorostiza Alcalá y Enrique González Rojo, con colaboraciones de Antonio Caso, Manuel Toussaint, Genaro Estrada y otros escritores que también habían sido miembros de *San-Ev-Ank*. En el segundo número, aparecieron algunos poemas de Toussaint, de Ortiz de Montellano, de Torres Bodet que, junto con los ya publicados en el número anterior de Gorostiza y González Rojo, hacen de esta revista un documento histórico de gran importancia al reunir a varios integrantes del posterior grupo conocido como "Contemporáneos". Las inquietudes generales eran evidentes: literatura, poesía, arte, aunque no necesariamente ligadas a una corriente política y, mucho menos, vistas como vehículo de propaganda revolucionaria. En la última página del segundo número aparecen dos noticias interesantes que se presentan como la promesa de una consolidación de intelectuales y de un reconocimiento a su labor. Al parecer Torres Bodet, Ortiz de Montellano y Gorostiza Alcalá pretendían crear un nuevo Ateneo de la Juventud dividido en "secciones donde estarán representadas todas las actividades intelectuales y artísticas".[84] El proyecto nunca se concretó de manera efectiva, pero ya existía la impaciencia primordial que abrió las puertas al desarrollo del pensamiento crítico y a la revaloración de las artes en un país recientemente devastado por la guerra civil y sin modelos satisfactorios de comportamiento cultural.

[84] Sin firma, "El Ateneo de la Juventud", p. 31.

LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS
ENTRE 1920 Y 1925

Una de las figuras más sobresalientes en el desarrollo de la crítica del México posrevolucionario es, sin duda alguna, Manuel Toussaint. Con una modesta trayectoria en el campo de las bellas letras, para la década de 1920 Toussaint ya se perfilaba como punto de referencia en lo relativo a la historia del arte nacional. En 1914 publicó *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* junto con Antonio Castro Leal y Alberto Vázquez del Mercado. Más tarde trabajó en la editorial México Moderno —que fundó con Julio Torri y Agustín Loera y Chávez, luego conocida como Cultura (o Cvltvra)— editando antologías poéticas o redactando prólogos y estudios sobre *Sor Juana Inés de la Cruz*, José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, y otros más.[1] Su primer texto profesional de historia del arte fue *La Catedral y el Sagrario de México* (1917), trabajo monumental que no llegó a su culminación hasta 1944. Aunque, al parecer, antes de este estudio ya había redactado otro ensayo "cargado de objeciones y duras críticas" en relación con la *Guía descriptiva de la República Mexicana* de Manuel G. Revilla. Según comenta Francisco de la Maza, el texto no se editó "para no molestar al viejo maestro", y añade: "Gesto caballeroso el de Toussaint, pues la verdadera crítica se hace superando, como lo haría el mismo Toussaint con su obra posterior".[2] Además, colaboró con unos treinta artículos y ensayos sobre literatura e historia del arte —principalmente virreinal—, la mayoría publicados en la revista *Pegaso*, dirigida por Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde y de cuyo comité editorial Toussaint era miembro. En 1920 Enrique González Martínez fundó la revista *México Moderno*, que circuló durante tres años tan escasos como fecundos. En esta revista Toussaint desempeñaba la labor de encargado de la sección de artes plásticas. En el primer volumen aparece una nota de suya, donde anuncia su primer trabajo de crítica de arte sistemático enfocado en un pintor mexicano contemporáneo:

> Saturnino Herrán y su obra.- Éste es el nombre de un libro que circulará próximamente y que está dedicado a estudiar el arte del gran artista nuestro, cuya pérdida no cesamos de lamentar. La obra consta de un extenso prólogo de que es autor quien estas líneas escribe, y en el que trata de precisar la evolución del

[1] Véanse "Bibliografía directa", en Manuel Toussaint, *Obra literaria*, ed. Luis Mario Schneider, pp. 551-552, y *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25 (1957).

[2] F. de la Maza, "Manuel Toussaint y el arte colonial en México", p. 27.

arte de Herrán, sus influencias, su carácter, y de hacer la crítica de sus cuadros y de sus dibujos, y de sesenta y cuatro láminas grabadas magníficamente por Ezequiel Tostado. De éstas, cinco van intercaladas en el texto y las demás van en toda la plana impresas en varios tonos como se hace en los libros de esta índole que nos llegan de Europa. / Dado el interés del asunto, pues se trata de un gran pintor nuestro y considerando que los productos de la venta del libro serán entregados íntegramente a la viuda del artista, se espera que esta monografía tendrá algún éxito.[3]

La obra en sí no podría considerarse un parteaguas ni para la crítica de arte en México ni para la industria editorial, aunque sí sirvió como ejemplo de los alcances que se podían lograr a partir de una buena integración del pensamiento crítico con los avances técnicos, y en parte también con los intereses de mercado, como se puede constatar en las páginas publicitarias de los números posteriores de *México Moderno*: "Acaba de aparecer y está próxima a agotarse una de las producciones más notables del arte tipográfico mexicano". El antecedente inmediato de esta obra fue, probablemente, la monografía sobre Luis G. Serrano de Raziel Cabildo (1918). Entre ambas obras hay semejanzas formales evidentes. Se trata de una serie de reproducciones de la obra plástica de sendos artistas —fotograbados realizados por Terrazas en ambos casos—, impresas en papel de alta calidad, acompañadas de un ensayo donde el cuidado tipográfico-editorial engalana el valor del texto. La primera parte del ensayo de Cabildo se presenta como una reflexión acerca de las artes plásticas. El autor estudiado pasa a segundo término para ofrecer una reflexión personal, crítica y analítica del estado del arte en México. Si se toma en cuenta que el ensayo como texto suele construirse al mismo tiempo que la reflexión sobre su objeto, se verá que el texto de Cabildo es un ejercicio de realización de un género literario que participa de la actividad ensayística a la vez que añade solidez a los cimientos de la crítica de arte. A falta de

[3] M. Toussaint, "Las artes plásticas en México", p. 63. El 10 de febrero de 1921 aparecieron en el número 198 de *El Universal Ilustrado* (pp. 12-13) los párrafos iniciales y finales de este extenso ensayo bajo el título "Saturnino Herrán y sus obras" con la siguiente nota: "La casa Editora 'México Moderno' ha publicado un volumen admirablemente presentado, que ninguna gran casa editora europea o americana desdeñaría firmar acerca de la obra del más mexicano de nuestros pintores". En 1990, para celebrar el centenario del natalicio de Toussaint, la UNAM, en colaboración con el INBA y el Instituto Cultural de Aguascalientes, realizó una edición facsimilar "como uno de los clásicos de este crítico de arte, pues entre sus muchos méritos tiene el insustituible de haber sido la primer obra dedicada al análisis serio y formal de la creación del gran pintor aguascalentense", según se lee en la Presentación. Todas las citas son de esta edición.

ejemplos concretos, la mejor manera de hacer crítica de arte era inventarla mediante un discurso elaborado a sabiendas de los paratextos que lo acompañarían. El ensayo nace de su circunstancia y se difunde acompañado de ésta. Aunque en las obras de Cabildo y Toussaint el contenido del texto goce de independencia, es necesario integrar en la lectura los documentos visuales que constituyen la edición para poderlo concebir como unidad completa.

La operación de Toussaint fue más ambiciosa que la de Cabildo, pero a la vez más acotada. No se encuentra en la monografía sobre Herrán una reflexión omniabarcante del panorama de las artes plásticas, sino un producto del pensamiento crítico que coloca el interés en la obra por encima de la vida del artista plástico y así, de paso, demuestra que el método biográfico de Giorgio Vasari había perdido eficacia en el contexto moderno del México posrevolucionario. Conviene comentar que ambos creadores se conocían y habían establecido algunos lazos amistosos. En efecto, Herrán retrató al crítico-poeta en 1917 y una reproducción de la obra se incluye en este libro.

El texto de Toussaint conjuga equilibradamente los conocimientos de técnica artística con la subjetividad afectiva, aunque la objetividad y aridez habituales en un trabajo realizado con criterios académicos tiende a imponerse sobre la voz poética. A partir del conocimiento de la recepción de Herrán por parte del público mexicano, la monografía de Toussaint sería la conclusión del estudio basado en la apreciación artística de quien aspira a la modernidad, pero no puede prescindir de los prejuicios de una bien cultivada educación visual y una expectativa colectiva. Toussaint decidió qué datos eran susceptibles de estar presentes en su análisis y en qué medida ocuparían un lugar destacado en su discurso. Con esta operación el ensayista se transforma en crítico de arte y contribuye a la consolidación de una actividad creativa que en México solía emanar de la intuición personal, no de la investigación.

Si bien era bastante habitual en la crítica de arte lamentarse de la precariedad en la que vivían los artistas, en el caso de Herrán, más que retórica, se trataba de una realidad innegable. Toussaint seleccionó cuidadosamente entre los datos biográficos los que podrían servir para configurar la identidad de un pintor grandioso, pero nacido con mala estrella: si no pudo ir a Europa se debió a la pena que le causaba abandonar a su madre, si no ganó un concurso la culpa fue de la injusticia del medio, si no tuvo bienestar económico la causa se encuentra en las adversidades sociales que le impidieron ejercer su oficio en el momento adecuado. Dice el crítico: “Parece que al acrecentamiento de la sensibilidad corresponde siempre un mayor número de pequeñas tragedias, grandes por ese mismo acre-

centamiento, que asedian al devoto del arte con saña inaudita".[4] Además, Herrán podría ser una especie de Ave Fénix de la pintura que renace de la gloria ya corrompida del momento estético previo, encarnado en la figura del catalán Antonio Fabrés, "mediocre como creador, hábil para hacerse pagar su obra y, sobre todo, para imponer su voluntad en un medio que no era esencialmente culto en arte"[5] y murió en pleno vuelo, cuando había alcanzado un desarrollo técnico que lo posicionó como "la expresión más intensa del arte de nuestro tiempo".[6] Toussaint se había desempeñado como poeta y su factura discursiva no se podía abstraer de la expresión literaria, pero hay que aclarar que muchas de sus apreciaciones ya estaban presentes en las críticas que iban de la mano con las exposiciones donde participó Herrán y en las largas oraciones fúnebres y juicios *post mortem* que circularon a partir del 18 de octubre de 1918. Por ejemplo, M. A. Ugarte comentaba en 1920:

> A Saturnino Herrán, por encima de todo lo que se pueda decir de su obra por la crítica y por las envidias reinantes, habrá que reconocerle siempre el carácter que tuvo de ser el pintor genuinamente mexicano. Si en verdad careció este artista de algún perfeccionamiento de los que se adquieren en los centros europeos, en cambio la pureza que se observa en los tipos por él llevados al lienzo, es una prueba de su genio no corrompido por la influencia perniciosa de un ambiente, adonde todos van en busca de una orientación que siempre es suplida por los más bruscos cambios en el temperamento, causados por sensaciones totalmente ajenas a los sentimientos de raza, esos sacudimientos que nos produce a todos el internamiento en un ambiente extraño que relajan no solo nuestra personalidad superficialmente sino hasta los más arraigados caracteres atávicos.[7]

Para Toussaint la mexicanidad de Herrán era una característica indudable y esencial en su obra, comenzando por su permanencia en México, pues con esto "evitaba que Europa nos arrebatase su espíritu y su arte, como nos ha arrebatado a Zárraga, a Diego Rivera, a tantos otros artistas mexicanos de nacimiento, europeos por su prestigio y tendencias".[8] Toussaint observaba que hay una muy mar-

[4] M. Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, p. 8.
[5] *Ibid.*, p. 5.
[6] *Ibid.*, p. 32.
[7] M. A. Ugarte, "La última exposición de Bellas artes celebrada en la Academia de San Carlos" [s. p.].
[8] M. Toussaint, *op. cit.*, p. 7.

cada influencia de Zuloaga en la obra de Herrán pero aquellos puntos en común resultaban inherentes a la poética pictórica de Saturnino en el acto de amalgamar en una sola obra su amor por México:

> Concurrían en él las condiciones necesarias para ser el pintor *mexicano* por excelencia. La provincia le daba su tradicionalismo monástico, tan austero como en tiempos del Virreinato, vivo en las costumbres maternas. Caldeaba su sangre el fuego hispano que se delataba hasta en sus bromas picantes y oportunas. Pero la tristeza india pesaba sobre él con la fuerza de la fatalidad, como un veneno infalible diluido en la linfa de sus venas.[9]

Estos componentes se reflejaban explícitamente en sus elecciones temáticas: personajes típicos mexicanos que todavía en esos años no llegaban a la categoría de estereotipo, citas arquitectónicas de edificios virreinales que aludían al glorioso pasado donde surgió la fusión cultural, y también realidades ligadas al folklore nacional: vestimentas, vegetación y objetos artesanales. A pesar de que Toussaint no fue suficientemente exhaustivo al definir en qué consistía la mexicanidad de Saturnino Herrán, al menos deja claro que "es aquí donde radica el más puro mexicanismo de nuestro pintor; no hay el afán de hacer arte mexicano *a priori*; es México el que impone los lineamientos del arte, el que señala lo autóctono valiéndose del espíritu de su intérprete".[10]

Al cumplirse un año de la muerte de Herrán, otro amigo suyo, Ramón López Velarde, publicó "Oración fúnebre" en *El Universal Ilustrado* (16 octubre 1919, p. 9).[11] El texto ofrece una apreciación personal de Herrán muy diferente a las habituales. Se enfatiza que era un hombre con vida social activa, con sentido del humor al límite de lo sardónico, supersticioso, consiente de sus imperfecciones, "falto de vanidad y sobrado de orgullo", "sumiso y altivo"; en suma, un ser humano común, no el prodigio de la circunstancia admirado por Toussaint. Si bien se trata de una prosa poética densa en alusiones psicológicas y digresiones metafóricas, no por eso se mantiene exenta de crítica.

Para López Velarde, "la persuasión de lo indivisible de nuestra persona afianzó a Herrán en el culto de la línea moral y física, interpretando a sus niños, a sus

[9] *Ibid.*, p. 12.

[10] *Ibid.*, p. 15.

[11] El texto se reprodujo más tarde en *El minutero*, pp. 126-137. En el mismo libro aparece "El cófrade de san Miguel", una prosa poética a propósito del homónimo cuadro de Herrán.





viejos y a sus mujeres con tan elegante energía, que debe considerársele como un poeta de la figura humana". Tomando como válida la concepción del poeta como aquel ser que en sus afanes miméticos se acerca a la idea incorruptible de las creaciones de la naturaleza dejando que ésta quede en segundo plano por su tendencia a la imperfección, entonces el juicio de López Velarde adquiere una dimensión distinta. Herrán no reproduce cuerpos bellos: materializa la belleza en su obra. Visto de este modo, el discurso pasa de lo crítico a lo filosófico en consonancia con los procedimientos creativos del pintor. La mexicanidad de Herrán se justifica en la "Oración fúnebre" como resultado de su cotidianidad: Herrán es un *flanêur* y, como tal, los nexos con la ciudad son ineludibles; pertenece más a la ciudad de México que a la nación llena de vegetación y fisonomías exuberantes. Ante la mirada de López Velarde, Herrán es un auténtico ejemplo de citadino moderno:

> Él amó a su país; pero usando de la más real de las alegorías, puedo asentar que la amante de Herrán fue la ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer. Ella le dio paisaje y figura; él la acarició piedra por piedra, habitante por habitante, nube por nube. La ciudad causará el tedio de los espíritus enfermizos, mas al reflexionar que atesora desde el tráfico visible hasta los espejos morganáticos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal, se concluye su estupenda categoría. Durante la noche, cuando se desenvuelve la fábula tripartita de alumbramientos, enlaces y defunciones, y el silencio se materializa para que lo gocemos por el olfato, se atraviesa la ciudad con el fervor con que Santa Genoveva velaba el sueño de París. En la solemne y copiosa obra de Herrán, apologética de la ciudad, blanquean la col y la flor de la metrópoli.

Poco después del fallecimiento de Herrán, el guatemalteco Carlos Mérida se trasladó a México, en 1920 montó una exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes y comenzó a publicar pequeños ensayos de crítica de arte en las revistas culturales de mayor circulación. Llegando a una tierra ajena, después de haber estado en París, donde conoció a Roberto Montenegro, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Ángel Zárraga y Jorge Enciso, entre otros, parece que el prestigio de Saturnino Herrán lo sorprendió, pues sus valores plásticos se contraponían bastante con lo que los mexicanos estaban produciendo en Europa. En cuanto surgió la ocasión, Mérida aprovechó para emitir juicios acerca de la tendencia del pensamiento crítico mexicano, dando a entender que la crítica de arte no debería concebirse como literatura, como réplica a los textos de Toussaint y López Velarde:

> Se ha pretendido darle a la obra de Saturnino Herrán un carácter nacionalista, lo que es absolutamente falso si estudiamos las características de este pintor; no son los literatos los que han equivocado el verdadero sentido de la labor de Herrán; nada más peligroso para los pintores y escultores que la crítica de los literatos, generalmente ellos escriben sobre la personal impresión de algo que les sugiere un ínfimo elemento del cuadro o estatua y se dan a la tarea de ver esto y lo otro y lo de más allá en una forma, naturalmente, literaria y atribuyendo al pintor símbolos e ideologías que estuvieron bastante lejos de su imaginación, sin tener en cuenta, casi nunca, el carácter esencial del cuadro, su verdadero valor plástico, su calidad de materia, su armonía de tonos, su dibujo, su tendencia, etc., cualidades todas que hay que tener muy presentes antes que ninguna otra. Se hace pintura o escultura, no literatura. Esta forma de crítica perjudica grandemente a los artistas y se debe a la poca o ninguna cultura que los literatos poseen al respecto, de ahí que desvirtúen por completo el significado de toda una labor.[12]

Las palabras de Mérida no se relacionan con Toussaint en cuanto a la apreciación de los valores materiales y plásticos de la obra de arte, pero sí señalan algunos de sus procedimientos críticos, pues es evidente su debilidad por ver en la pintura valores simbólicos que forman parte de un aparato "poético" cuya interpretación exige criterios literarios. Acerca de un dibujo de Herrán comenta Toussaint: "es el primero que también tiene acuarela y todo él presenta suavidad de poema"; otro le parece interesante porque en él "hay acaso más literatura aunque no menos belleza";[13] mientras que el dibujo de "la cúpula de nuestra señora de Loreto desgrana una vibración de armonía. Así parece completarse la arquitectura del poema".[14] Estas apreciaciones son bastantes para comprender la queja de Mérida. Obviamente Toussaint no era el único en cultivar paralelismos entre pintura y literatura, con la consecuente expresión lírica de sus conclusiones. A propósito de Roberto Montenegro, por citar un caso similar, se decía: "Todo en él es literario profundamente, poesía exquisita de símbolos, ritmo de verso blanco".[15] Mérida no avalaba la práctica generalizada de yuxtaponer criterios pictóricos y literarios en la crítica de arte: por un lado, el crítico no debería referirse a las artes plásticas como si fueran literatura; por el otro, el artista plástico no debería aglutinar en sus obras materias literarias:

[12] Carlos Mérida, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", p. 14.

[13] M. Toussaint, *op. cit.*, p. 17.

[14] *Ibid.*, p. 21.

[15] Fernán Félix de Amador, "Roberto Montenegro", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 550.

> Ante todo nos parece que la labor del señor Amador es más de literato que de pintor; en todos sus trabajos priva la idea literaria antes que la idea plástica y esto es un defecto capital para el que pretenda hacer obra pictórica, estable y duradera […]. Creemos que a este mismo afán literario se deba el que no se observe, en toda la obra expuesta, ningún esfuerzo por resolver problemas de arte nacionalista, aunque haya en la exhibición cuadros con asuntos del país.[16]

Lo más inaceptable para Carlos Mérida era la sobreinterpretación, constante también en Toussaint. Por ejemplo, al hablar de un cuadro donde aparece una anciana, Toussaint escribe: "La abuela no oyó las llamadas para el rosario; es que, quizás, las llamadas del recuerdo eran más fuertes. Se para en la obra iniciada, el nieto, a quien se destina, ¿la distrae acaso con sus ojillos que ríen o con su llanto estentóreo?"[17]

Para Mérida el nacionalismo en el arte fue un problema que, como crítico y como artista, lo mantuvo siempre ocupado:

> Hay en México un criterio erróneo de qué debe ser la pintura nacionalista. O bien, se cree que se hace obra nacionalista pintando un charro, un rebozo o una china poblana o una tehuana más o menos almidonada, o bien se cree que el arte nacional debe ser una copia servil del Calendario Azteca o la Piedra de los Sacrificios […]. El público se contenta con poco y de ahí el éxito "nacional" del número de las tehuanas en la revista *Pulquería Nacional*, pese a los esfuerzos de María Conesa, donde de tehuanas no había más que un remedo del carácter de las verdaderas Tehuanas; a esa misma causa se debe el éxito del señor [Fernando] Best, del señor García Núñez y del señor Fernández.[18]

De hecho, el pintor guatemalteco insistió en afirmar que Saturnino Herrán no poseía "ninguna cualidad mexicana a excepción de los tipos que él tomó como motivos; todo en él es anecdótico, sin más cualidad que su soberbio dibujo"[19] y remata con una conclusión que se contraponía a las apreciaciones anteriores, pues veía que el mayor valor del pintor se limitaba a la calidad de su dibujo e insinuaba

[16] C. Mérida, "La exposición de Severo Amador", p. 5. En relación con el papel a veces absurdo de los nombres de las obras, A. Carrillo y Gariel ya había comentado, con tono sarcástico: "Aparecen allí también estudios que pasan a la categoría de cuadros por un título cuya justificación hay que buscarla con verdadero esmero so riesgo de no encontrarla". Véase, "Exposición de Bellas Artes", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 347.

[17] M. Toussaint, *op. cit.*, p. 28.

[18] C. Mérida, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", p. 14.

[19] *Idem.*

que, debido a su muerte prematura, no llegó jamás a ser un artista completo: "A Herrán se le debe celebrar como un soberbio dibujante; sus cuadros son dibujos con color; si el malogrado artista hubiera vivido más quizá nos habría dado labor más moderna, más de nuestra época, debemos contentarnos, siendo él un artista excepcional, con las joyas de museo que dejó".[20]

Cabe mencionar que la crítica de arte de Toussaint no siempre se desarrolló de la misma manera que en *Saturnino Herrán y su obra*. En *México Moderno* publicó un ensayo sobre la obra del Dr. Atl en el que demuestra su capacidad de discernir entre la simpatía con el autor y la apreciación de su obra. Años atrás Atl destacó por su aguerrida actitud política, contraria a las instituciones y casi anárquica. En las entrevistas que concedía a los periódicos era común leer respuestas que pretendían causar impacto e incomodidad en el público lector, y en sus comentarios sobre arte también se percibe un constante tono belicoso bajo el cual subyace una petulante confianza en sí mismo e incluso cierta prepotencia disfrazada de amor por la justicia. Para Toussaint, como crítico, lo importante era la obra, no la persona ni sus ideales políticos:

> Este revolucionario, cuya obra corre parejas con el movimiento social que hace diez años sacude a nuestra patria, ha comenzado por revolucionar en su propio espíritu y su obra se enlaza de tal manera con su actividad ideológica, siempre en movimiento, que casi es imposible juzgarlo independientemente de su tiempo. Procuremos hacer abstracción de la resonancia que las actividades políticas del Dr. Atl hayan podido tener en su arte, olvidemos al demagogo porque su demagogia es acaso lo menos interesante de su obra, y hagamos lo posible por estudiar un momento la revolución espiritual de este pintor, de este ideólogo furibundo, que ha tratado de aplicar siempre su teoría a la práctica con resultado vario y cambiante.[21]

El terreno que mejor cultivó Toussaint fue la arquitectura novohispana. Durante la década de 1920, publicó numerosas monografías y artículos periodísticos enfocados en la descripción del patrimonio inmueble del país. Según Toussaint, el crítico perfecto —que todavía no existía en México— era una persona capaz de reunir tres virtudes fundamentales: "precisión histórica, crítica europea y elegancia de forma".[22] En efecto, en sus trabajos se percibe un afán por la

[20] *Ibid.*, p. 26.
[21] M. Toussaint, "La exposición del Dr. Atl", p. 53.
[22] M. Toussaint, "Las artes plásticas en México", p. 63.

documentación histórica, imprescindible para darle validez y fundamento a la crítica de arte. La expresión literaria es sólo el atavío seductor que recubre el rigor del investigador. En una de las reseñas a *Monografías mexicanas de Arte III. Iglesias y conventos de la ciudad de México*, comenta:

> Se ha pretendido con esta colección poner al alcance de todo el mundo pequeños textos ilustrados que encierran estudios sobre el arte colonial, y que, por su precisión, por su documentación gráfica y por la autoridad que les imprime la oficina encargada de su cuidado que es nada menos que la Inspección de Monumentos Artísticos de la República, alcancen un valor casi definitivo entre las publicaciones similares; en arte colonial estamos acostumbrados a que se haga, o bien una erudición seca, desprovista de toda evocación artística, o bien del extremo contrario, un fantaseo que más es literatura que otra cosa y en que, usando de mil términos arcaicos, se pretende dar la evocación de la ruina en su parte espiritual.[23]

La actividad ensayística de Toussaint a partir de estas fechas se caracteriza por la precisión histórica acompañada de sensibilidad estética y de pericia literaria. Sus textos son una muestra de sus inquietudes nacionalistas y de su compromiso social. A propósito de esto, Pedro Rojas comenta:

> A través de su trabajo sobre la Catedral de México, el maestro confirmó la buena cepa de sus propias prácticas y a nuestro modo de ver demostró que se debe y se puede hacer un estudio acucioso de una cuestión artística, penetrando en el reino de la historia; que se puede ofrecer el fruto de una indagación histórica y de un examen pormenorizado de un objeto artístico, sin caer en el prosaísmo del informe escueto y erudito.[24]

El cambio de enfoque, método y objeto de estudio le permitió a Toussaint que los productos de una investigación seria y muy bien documentada fueran casi impermeables a las polémicas. Siendo así, Toussaint logró establecer la diferencia entre crítica e historia del arte, concentrando su actividad en esta última.[25]

[23] M. Toussaint, "Artes plásticas en México", p. 187.

[24] P. Rojas, "*La Catedral de México* de Manuel Toussaint", p. 41.

[25] Años más tarde Xavier Villaurrutia opinaba lo siguiente: "Sucede que en este escritor chocan el literato puro y el historiógrafo —el historiógrafo de más pobre visión— y, ¡quién sabe si, mañana, el literato ceda su puesto al historiógrafo! Sin embargo, hay algo que puede equilibrar ambas porciones y nuestra inquietud frente a una inteligencia como la suya: lo que hemos dado en llamar detalles exactos. Su libro *Viajes alucinados* es una tranquilizadora prueba. El amor a la arquitectura, revelado en todo el libro, no era un afán

Cuando Diego Rivera volvió a México, se desató en la colectividad cultural un gran entusiasmo porque su regreso era la promesa de un cambio cualitativo en las artes, sobre todo tomando en consideración que desde inicios del siglo XX Rivera había sido una ausencia lejana que se recordaba con melancolía y satisfacción al verlo participar del arte internacional fuera de una patria que no le podía ofrecer mayores oportunidades de desarrollo y reconocimiento. La prensa mexicana registró su participación en el impresionismo y en el cubismo con gran regocijo, pero con la convicción de que, a pesar de su nacionalidad, por formación y biografía era más bien un extranjero. Tenerlo de regreso amplió las expectativas de la vida artística del país. Él era el vivo ejemplo de que la carencia de arte nacional se debía a condiciones adyacentes al quehacer artístico, no a la potencialidad de los artistas. Diego inició su carrera en San Carlos, como todos; vivió en Europa, como algunos y triunfó en el mundo, como ningún mexicano lo había hecho. Por lo tanto, se le atribuyó la función catalizadora para detonar una verdadera revolución en la plástica mexicana.

Un valor agregado en Diego fue su cultura general —no muy común entre los artistas mexicanos, pero cada vez más frecuente— y su compromiso político, capaz de conjugar las inquietudes personales con las renovadas inclinaciones estéticas de la nación. Faltaba, sin embargo, una promoción concreta y un patrocinio responsable, generoso y dispuesto a lo inesperado. Las revistas culturales se acercaron al artista de inmediato para conocer sus propuestas artísticas y sus estrategias para ponerlas en marcha. Quizá Diego no tenía del todo claros ni la importancia de su participación en el arte nacional ni sus alcances personales, pero ya desde sus primeros comentarios se entrevé un fuerte deseo por situar en un lugar cardinal las manifestaciones culturales prehispánicas y populares; intereses que flotaban en la atmósfera de los primeros años veinte. En una entrevista realizada en el patio de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Roberto Barrios preguntó a Diego Rivera por qué había regresado a México, y el artista respondió:

> Es algo más que la nostalgia […]. Además de ella, está mi deseo de estudiar las manifestaciones del arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con el objeto de cristalizar algunas ideas del arte, ciertos proyectos que abrigo, y que, si logro realizarlos, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio

de hacer arqueología, sino el gusto —y aquí creemos tocar la llaga— de fijar el contorno significativo de las cosas y, también de las ideas. Lo primero, nos aleja de Manuel Toussaint. Lo segundo —que es una virtud de espectador de artes plásticas— nos aproxima". Véase "Oaxaca", p. 25.

> sentido a mi obra [...]. Lo que el artista europeo busca con tanto afán, aquí en México se encuentra manifestado, sobre todo en el arte nacional, de una manera abundante.[26]

El país todavía no estaba en condiciones de definir los componentes esenciales del "arte nacional", aunque, gracias a las discusiones de Mérida, cualquier inclusión o exclusión se intentaba justificar con actitud crítica. Para Diego, en el artista plástico el sentimiento popular se unía al espíritu constructivo de las formas: se trataba de un constructor y un obrero. Cualquier artista que actuara según modas y exigencias del mercado quedaba fuera de lo que México necesitaba: "Zuloaga es un envenenador del gusto público. Es algo menos que secundario, porque su producción se basa en el amaneramiento burgués y en la suprema insinceridad",[27] y el mismo criterio podría ser aplicado a Herrán y a los cultivadores del gusto por los esquemáticos tipos populares. En una nota periodística sobre la conferencia de Diego Rivera en la biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes se reprodujo parte del discurso ofrecido por el pintor:

> Especialmente entre los elementos artísticos e intelectuales había un marcado interés por escuchar la conferencia del ilustre pintor mexicano, pues se trata de uno de los espíritus que se hallan más al tanto del movimiento moderno, que ha vivido durante largos años en París, centro principal de las grandes innovaciones artísticas, y que, por lo tanto, se halla capacitado como pocos para dar las más amplias ideas acerca de las nuevas orientaciones artísticas europeas [...]. "El pintor que no esté de acuerdo con las corrientes novísimas del pensamiento, no es digno de llamarse artista ni hombre".[28]

A pesar de la contundencia de la última frase, adviértase que ya desde tiempo atrás las esperanzas de las élites culturales estaban ancladas en Diego y él mismo sabía que, además de explotar su talento, debía aprovechar la coyuntura para llevar a cabo su aportación a la Revolución con una cruzada cultural. Diego no estaba equivocado. En la tercera década del siglo, todavía convivían los artistas plásticos y literarios de añejo prestigio con los jóvenes creadores, pero, a medida que pasaba el tiempo, estos últimos —y el ambiente de confusa renovación del país— desplazaron a sus anquilosados antecesores más bien con indiferencia que con rechazo.

[26] R. Barrios, "Diego Rivera, pintor", p. 22.
[27] *Ibid.*, p. 24.
[28] Sin firma, "La conferencia del pintor Diego Rivera", p. 3.

Para el año 1922, cada semana aparecía una pequeña semblanza sobre el trabajo de un escritor de cierto renombre en *Biblos*, el boletín bibliográfico de la Biblioteca Nacional. Llama la atención que uno de esos literatos haya sido el Dr. Atl, conocido como pintor y activista político, no como escritor. La decisión de incluir a un artista plástico en aquellas páginas no era del todo arbitraria, pues Gerardo Murillo había publicado recientemente *Las sinfonías del Popocatépetl* (1921) —obra particular por su carácter de libro-objeto, alternando textos literarios con imágenes de los volcanes elaboradas con esténcil—[29] y *Las artes populares en México* (1922). En este último libro, empresa editorial de mayor aliento, el artista se concentró en el estudio, valoración y reivindicación de las artes aplicadas de matriz popular —y por lo tanto ligadas a la tradición indígena— a partir de una mirada instruida, pero sensible; con una dosis moderada de nacionalismo y regusto romántico, como se señala desde el primer capítulo:

> Las artes populares en México son importantes:
> –porque ellas satisfacen vitales necesidades sociales
> –por la variedad de sus productos
> –porque todas tienen, o en sus formas, o en su técnica, o en su espíritu decorativo, o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimiento estético
> –porque algunos de sus productos son de un valor artístico absolutamente de primer orden
> –porque sus manifestaciones puramente intelectuales están impregnadas —como la música— de una profunda melancolía —o como la poesía religiosa— de un suave misticismo, y son ambas poderosamente subjetivas. / Además, las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias, presentan —al contrario de lo que acontece en los grupos étnicamente semejantes a los europeos— caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional.[30]

[29] Sobre esta obra, el boletín informa: "Concebido según las sugestiones contenidas en *El monismo estético*, hace pensar, por su armonía y desarrollo, en una composición musical alta y perfecta [...]. El Doctor Atl pinta con la pluma tan bien como con sus pinceles. El amigo de los volcanes que nos había revelado su aspecto exterior y sus transformaciones luminosas, nos lleva como un guía experto, a través de sus bosques y de sus nieves en donde el viento es como un escultor loco". Véase sin firma, "Escritores mexicanos contemporáneos. Dr. Atl", p. 6. No está por demás mencionar que en 1922 aparecieron varias prosas poéticas de Atl en *México Moderno*, compartiendo sede con Vasconcelos, Toussaint, Novo, Gorostiza y Ortiz de Montellano, entre otros personajes que ya se estaban perfilando como los intelectuales de los años veinte.

[30] Dr. Atl [Gerardo Murillo], *Las artes populares en México*, reproducido en *Obras de Gerardo Murillo*, 3. *Artes plásticas*, p. 9. En la segunda edición de la obra —corregida y aumentada— se indica que el trabajo

El libro de Atl empata a la perfección con el tipo de estudios sobre el tema de las artes populares que aparecían con cierta frecuencia en las revistas de alcance masivo, incluso por la presencia de fotografías, crónicas y datos de índole económica. A diferencia de los demás comentaristas de artes vernáculas, el Dr. Atl subraya el peligro al que se exponen la creación popular al salir de su medio natural y entrar en contacto con manifestaciones ajenas, pues la amenaza de una contaminación mutua es inminente; en el caso de las artes populares, el riesgo es fatal, como lo indica en las primeras y en las últimas líneas del capítulo VI:

> Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país —ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas [...]. Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa.

La preocupación del doctor Atl era totalmente legítima y bastó una década para que las revistas de mayor difusión lo demostraran al publicar comentarios alarmantes sobre la alteración y eventual desaparición de las manifestaciones populares, tanto orales como plásticas, bajo la influencia del turismo, y la popularización a nivel nacional de elementos locales:

> Y lo mismo a la canción mexicana y al sarape de Saltillo les pasó, que, al difundirse de tal manera, al salir al encuentro de todo el que venía a México a ver cosas exóticas, perdieron su encanto y dejaron de ser la parte típica de un pueblo, la que se esconde en los rincones primitivos y nunca sale de ellos porque sólo allí encuentra escenario, ambiente y color. Hemos abusado, en una palabra, de las notas brillantes, que, en vez de ser color, se han convertido en colorín. Y lo exagerado siempre es ridículo.[31]

La tercera de sus publicaciones fue el *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani* (1921), edición muy similar tanto en tipografía como en organización

---

fue promovido por orden del presidente Álvaro Obregón, a partir de una inquietud del ingeniero Alberto J. Pani. Maricela González puntualiza que la primera edición salió a la luz en sintonía con la Primera Exposición de Arte Popular Mexicano, organizada por Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Xavier Guerrero y Francisco Cornejo, e inaugurada el 19 de septiembre de 1921, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia (p. XIX).

[31] Véase Teodoro Torres, "Los sarapes de Saltillo", p. 5. El artículo lleva este nombre en alusión a una prestigiosa fábrica de sarapes "de Saltillo" ubicada en Texas.

a *Saturnino Herrán y su obra* de Toussaint. En este catálogo Atl sintetiza las distintas etapas del arte europeo a partir de la clasificación de las obras por escuelas y autores; casi todos pertenecientes a los periodos renacentista y barroco. Con todo, la edición no logró tener la misma importancia que las dos obras anteriores porque se trataba de un trabajo donde ni afloraba la creatividad artística del pintor ni se traslucía la ideología del político ni la capacidad expresiva del poeta, aunque tiene valor en cuanto a actividad profesional elaborada con suficiente rigor.

Los dos primeros años de la década de 1920 constituyeron un valioso caldo de cultivo para las discusiones posteriores en torno al arte y, sobre todo, a la actividad crítica como producto literario. Asimismo, las reflexiones y las discrepancias entre Toussaint, Mérida, Rivera y Atl sirvieron para establecer distintos puntos de partida para el desarrollo del nuevo arte mexicano y su crítica. Faltaba sólo contar con un aparato político que respaldara el bienintencionado ímpetu de los intelectuales.

Las tendencias artísticas en los años de Vasconcelos

La intervención de José Vasconcelos en las políticas públicas del país —en su calidad de rector de la Universidad (1920-1921) y más tarde como Secretario de Educación (1921-1924)— coincidió con el declive de la estética europeizante y el inicio de un proyecto de introyección nacionalista basado en la creación original vuelta hacia las expresiones oriundas de México. Atribuir a las iniciativas culturales de Vasconcelos responsabilidad exclusiva de los cambios artísticos por venir resultaría excesivo, pues los factores que incidieron en la conformación de la nueva cultura nacional no tuvieron una homogénea génesis temporal ni cualitativa. Además, el Secretario de Educación no fue ni de los primeros ni el único promotor de una estética que pusiera en relación lo artístico con lo nacional y, sobre todo, con lo político. Vasconcelos sostenía el ineludible cultivo de las artes como fundamento de la educación espiritual del individuo y al mismo tiempo promovió un ideal nacionalista cimentado en la conciencia de raza, que en ocasiones se limitaba a mestizaje y por momentos se concentraba en reivindicar lo indígena, en absoluta sintonía con el antropólogo Manuel Gamio.

Gamio, en varios pasajes de *Forjando patria* (1916), se lamentaba con justificada indignación del trato que recibían las comunidades autóctonas, de los prejuicios que las acechaban y de la percepción de inferioridad asumida por los indígenas. Gamio identificó dos apreciaciones del indio: por un lado, la idealización de sus capacidades mermadas por los yugos sociales; por el otro, el desprecio a este grupo humano por

considerarse casi parasitario y obsoleto dentro del entramado social.[32] Por lo demás, para el antropólogo, la historia del pueblo indígena era un constructo artificial intuitivo, sin pruebas históricas, por lo que realmente carecía de confiabilidad. A partir del desconocimiento del México prehispánico y de la discriminación social, el componente indígena del país era terriblemente soslayado y no existían condiciones de integración social ni de trato digno a nivel individual.

Con el fin de la Revolución y el rescate de *lo mexicano*, la belleza indígena tuvo mejor acogida, si bien de manera superficial. Aquella estimación de lo autóctono de la que hablaba Gamio en 1916 continuaba latente y condicionó en gran medida la crítica de arte cuando ésta se refería a las artes aplicadas en bienes de consumo de sectores marginados de la sociedad. Los editores de revistas intentaron reconocer la belleza de la mujer indígena, pero se vieron ante la imposibilidad de emparejarla con los valores de belleza tradicionales que, obviamente, provenían de Europa y brindaban una cómoda operatividad. En estos casos la salida era la idealización de una belleza desconocida o la conmiseración de aquella raza ante la injusticia del pasado y del presente. En los primeros años de la década de 1920 muy frecuentes fueron las apreciaciones que velaban los prejuicios con una delicada prosa y no retrataban la realidad con juicio crítico:

> Las mujeres indígenas de los barrios bajos son —como las del todo el valle— de líneas duras, faltas de gracia […]. En la Mesa Central abunda el tipo femenino de cara redonda, de cuerpo basto, de mirada inexpresiva. En este tipo de mujer no hay lo que llamaría un poeta "melodía interior", ese encanto interno y sugestivo, que da a la silueta movilidad y gracia. Por el contrario, tiene la misma rudeza del hombre […]. Y al color moreno que les ha sido peculiar se ha sumado el enorme fardo de trabajos y de amarguras de cuatro siglos de vasallaje, porque el vasallaje ha impreso en los rostros y en los cuerpos la fealdad del dolor.[33]

[32] M. Gamio, *Forjando patria*, pp. 31-42. Años más tarde, como reconocido arqueólogo y defensor de los derechos indígenas, Gamio comentaría en una entrevista: "Es muy triste que solo dos o tres millones nos llamemos mexicanos. Nuestros indios, que tienen civilizaciones distintas, desde el lacandón hasta el otomí, deben ser comprendidos… Y como es imposible que, al menos por ahora, ellos lleguen hasta nosotros es claro que nosotros debemos llegar hasta ellos. Cuando sus costumbres, sus tradiciones y sus ideas sean perfectamente conocidas, entonces, por medio de una sabia legislación, podremos contar realmente con quince millones de ciudadanos". Véase Silvestre Bonnard [Carlos Noriega Hope], "Los intelectuales de México. Manuel Gamio, arqueólogo y periodista", p. 7.

[33] Manuel A. Romero, "Nuestras indias", p. 20.

Otra visión del indio lo mostraba en su advocación de eterno subyugado, esclavo de sus circunstancias, sin posibilidades de ser propietario de su libre albedrío. En algunos textos pareciera que se trataba de un chivo expiatorio de los pecados de la historia, el último eslabón de la opresión, merecedor de piedad, pero, en su paso por el tamiz de la idealización, tampoco era susceptible de ser tratado como un individuo común. Dentro del imaginario colectivo ese indio con sus añejos dolores no pasaba de ser un ingrediente más del exotismo mexicano. Poseía una pureza que, lejos de ser admirada, era sinónimo de barbarie primitiva; además, su actuar resultaba misterioso y respondía casi instintivamente a la educación servil que desde siglos se le había impuesto. En general el estereotipo indígena no participaba del ingenio ni de las emociones. Quizá por esto resultaba tan ajeno para los grupos urbanos cultos y cosmopolitas, como lo demuestra un ensayo anónimo de *El Universal Ilustrado*:

> El indio camina por la vida como envuelto en el recuerdo de una desgracia racial [...]. Sería imposible descubrir en él un rasgo de alegría. Nadie como él se encuentra más claramente asomado a la puerta del morir [...]. El indio puro, el indio no contaminado por la vida mestiza y viciosa de las ciudades, no ríe jamás ruidosamente. Sonríe apenas, como si no pudiera apartar de sí la idea de que hay un amo severo que vigila con implacabilidad sus actos. / Y ¡cómo habla! Con una voz dulce, humillada, voz de inflexiones lentas, voz llena de invocaciones humildes, que parece volar siempre a ras de tierra. Voz que ha olvidado, en el fondo de los siglos, el áspero tono de la dominación y el mando [...]. Cuando la política los reúne en muchedumbre y los arrea, por las calles henchidas de sol, de polvo y de curiosidad, sus pobres trajes blancos y su tímida pasividad les dan aspecto de rebaño.[34]

A la par de la piedad, solían aparecer abundantes noticias que documentaban los festivales cotidianos de las clases altas donde las señoritas se disfrazaban con frecuencia imitando a la nobleza europea, a la aristocracia oriental o a una india. Tanto Anna Pavlova como María Conesa recurrieron a la figura de la china poblana y de la tehuana, contribuyendo a la difusión, adopción y consolidación de estos estereotipos. No es de extrañar que en una nota de farándula se diga que "la idea de escoger un prototipo de belleza indígena ha tenido resonancia, exclusivamente, en dos pequeñas manifestaciones artísticas, minúsculas e insignificantes para la mayoría de nuestros hombres cultos: el género chico teatral y el

[34] Sin firma, "La melancolía de la raza", p. 21.

cinematógrafo".[35] Como se ha dicho, lo indígena era digno de atención desde el folklor, pero la apreciación no necesariamente desembocaba en un acogimiento social benéfico y generoso hacia aquel grupo. En este contexto es sobresaliente que entre agosto y septiembre de 1921 aparecieran innumerables noticias, ensayos de reflexión y, por supuesto, fotografías de Bibiana Uribe, ganadora del concurso de belleza "La india bonita". Realmente se trató de un hecho inédito la decisión política de decantarse por la hermosura de una mujer indígena para coronar un carro alegórico del periódico *El Universal* como parte de los festejos del Centenario de la Independencia de México.[36] Poco a poco aparecieron en la prensa poemas de mediana calidad dedicados a la belleza femenina indígena con ciertas contradicciones de fondo, pues siendo vigentes los modelos de belleza a la europea, resultaba difícil imponer nuevos paradigmas.

> Morena de ojos negros, enormes y profundos,
> que no miran de frente por antiguo recelo
> y esconden y mantienen el atávico duelo
> de su raza de una gran civilización.
> De senos que florecen erectos y fecundos
> y tras el "hipil" blanco prometen su consuelo.
> Negruras que se avivan en la mata de pelo
> y un cuerpo que se cimbra causando tentación.
> El pie descalzo y breve, como de virgen griega;

[35] Silvestre Bonnard [Carlos Noriega Hope], "La india bonita en el teatro y en el cine", p. 31. Sobre la consolidación del modelo de china poblana en ámbitos oficiales véase Rick A. López, "The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways to Exalting Indianness", en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, eds., *The Eagle and the Virgin: Revolution in Mexico, 1920-1940*, pp. 23-42. M. A. Ugarte también se lamentaba de que la presencia de tipos nacionales en la pintura no trascendiera la superficialidad de un aspecto refinado y europeizado, seguramente refiriéndose al estereotipo de pastora romana que con un traje popular americano y un paisaje local se transformaba en india: "Nada hemos visto que sea un reflejo del alma nacional; el tipo mexicano nos lo pintan parisino; se le concede una esbeltez que embellece el cuadro; pero que falsea la verdad de ese tipo siempre supeditado por estos artistas a la técnica y a la escuela, nunca a la verdad y situación históricas". Véase, sin firma, "La última exposición de Bellas Artes celebrada en la Academia de San Carlos" [s. p.].

[36] En especial véase el número 225 de *El Universal Ilustrado* (17 agosto 1921), donde, además de fotografías, aparecen tres artículos en relación con la india bonita: "La venus india" de M. Gamio (p. 19), "Las indias bonitas en nuestra historia" del Bachiller Alonso (pp. 22-23), el ya citado "La india bonita en el teatro y en el cine" de Silvestre Bonnard [Carlos Noriega Hope] (pp. 30-31) y el reportaje fotográfico donde Bibiana Uribe recibe aplausos y honores titulado "La india bonita y su corte" en *El Universal Ilustrado*, 229 (22 septiembre 1921), páginas centrales.

el alma primitiva e ingenua en que se anega
un anhelo amoroso, dulce, avasallador…
¡Así desde que el trino de las aves estalla,
recorre nuestros campos la hermosa Venus Maya
como una sensitiva y extraña flor de amor![37]

Durante varios años se elevaron las virtudes estéticas y raciales de las mujeres indígenas o mestizas; de algún modo se veía el utilitarismo de su belleza para finalidades poéticas a partir de una fundamentación biológica carente de sustento científico. Ermilo Abreu comenta: "La mestiza de Yucatán, en virtud de una selección, cuyas causas sería preciso encontrar en los diversos órdenes formales de las razas, constituye el tipo más raro, más preciso y hasta más sincero de cuantos existen en el extenso campo étnico mexicano".[38]

Aunado al imaginario retórico del indio y a la apreciación superficial de su incomprendida belleza, la ensayística de los años veinte adoptó como caballo de batalla el concepto de *raza*, en parte como un eco de las teorías evolucionistas de Darwin, en parte por tratarse de un concepto vago que permitía la inclusión de conceptos tan inasibles y variados como lo mestizo, lo mexicano, lo nacional, lo primitivo, lo puro, lo nuestro, etc. Definir el término en una de sus aristas sería luego tarea de Vasconcelos, aunque ya circulaban algunos intentos con vistas al futuro donde la presencia del indio era fundamental;[39] no como individuo autónomo dignificado, sino como componente imprescindible para ejecutar la misión de la raza:

> No es la raza pura, apergaminada —valga el término— a través de las generaciones, con todo el fardo tradicional del indio, y tampoco es el criollo degenerado, con mucho de indio en las venas, que posee los defectos de las razas y muy pocas de sus cualidades específicas. La raza que surja ahora de una prudente fusión de sangre europea y sangre india formará alguna vez nuestra verdadera nacionalidad, hoy perdida, imposible de determinar entre el oleaje

[37] Álvaro Gamboa Ricalde, "Venus Maya", p. 59.

[38] E. Abreu, "La mestiza de Yucatán", p. 70. Sobre este episodio véase F. Ibarra, "De la india bonita a la venus maya: la belleza de la mujer indígena en la prensa posrevolucionaria (1920-1923)", en Marco Antonio Chavarín e Yliana Rodríguez González, coords., *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos* XIX *y* XX*. Afinidades, simpatías, complicidades*, pp. 297-320.

[39] Acerca de la imprecisión semántica de la palabra 'indígena', véase Manuel Vargas, "La biología y la filosofía de la 'raza' en México: Francisco Bulnes y José Vasconcelos", en Aimer Granados y Carlos Marichal, comps., *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual (siglos* XIX *y* XX*)*, pp. 159-178.

> de razas indígenas y de elementos disímbolos en nuestras ciudades. Quizá entonces venga la unificación racial.[40]

Al inicio de la década de 1920, la colectividad artística e intelectual de México ya estaba preparada para el arranque hacia la nueva modernidad, sólo se requería una fuerza de cohesión que pudiera direccionar los impulsos creativos hacia una meta única. Era bastante claro que la tendencia general ponderaba lo autóctono, lo propio de la raza, lo mexicano. Con creciente frecuencia las publicaciones periódicas exponían puntos de vista que subrayaban la necesidad de exaltación nacionalista y el orgullo en lo referente a las expresiones populares. De cualquier modo, como indica Danaé Torres, la explotación de estas primigenias convicciones populares o elitistas, desde la trinchera política, sirvieron de fundamento para la consolidación de un imaginario de nación moderna y, sobre todo, para la idealización de la lucha armada:

> La unificación ideológica inició desde 1920 con el fin de disolver las diferencias sociales que podrían reiniciar el conflicto armado; fue apoyada por iniciativas culturales diversas y campañas nacionalistas que motivaron la unificación, pero, sobre todo, la homogeneización del pueblo por medio de estructuras simbólicas que más tarde se convertirían en un imaginario colectivo que daría forma a las tradiciones históricas de la revolución.[41]

La crítica de arte de estos años ofrece un panorama variopinto, pero sin nostalgia por aquellos años gloriosos protagonizados por la antigua Academia de San Carlos; más bien al contrario: cuando se repasaba la historia del arte mexicano la intención era contraponer sus defectos a la promesa del futuro. Si dejó de inspirar interés Herrán, también Ruelas: los grandes pintores del siglo XIX se colocaron en un pasado que era mejor evocar con desdén porque en el México posrevolucionario ya no tenían cabida artistas de ese tipo. Tanto en artes plásticas como en literatura la importancia del apellido, la necesidad de *bon ton* y el servilismo habían caído en la obsolescencia. Con cierta ironía, en 1920 Antonio Castro Leal publica un artículo sobre crítica literaria donde aparece un breve recuento de las características de los poetas de antaño:

[40] M. A. Romero, "Nuestras indias", p. 21.

[41] D. Torres, *Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, p. 134.

> El artista serio, famoso, cuyos libros se venden por millares tiene una posición difícil en el mundo. En primer lugar tiene que vestirse bien, tiene que vivir moralmente, tiene que reconocer los fueros de las Academias y los derechos de los innovadores; no se podrá librar, después de algún tiempo, de que la Patria lo considere como un bien suyo, como un adorno municipal o como una estatua ecuestre. Será, entonces, una de las excelencias del país, como los vinos blancos y los caballos de carrera, y estará sujeto a cierto programa impuesto por cada una de las esperanzas que los ministros y los ciudadanos han puesto en él. Además, el artista próspero y célebre empieza a tener discípulos, se le consulta sobre mil obras de juventud.[42]

La vigencia de este tipo de personajes se critica incluso en años posteriores, como causa del declive del arte. Para Alfonso Toro:

> Hoy entre los plebeyos enriquecidos y el burgués no existe término medio, y unos y otros desconocedores de las tradiciones artísticas, viviendo ya en enormes caserones decorados por pintamonas y por muebleros, o en pequeños departamentos que más semejan celdillas de un colmenar que lugares hechos para habitación humana, no dejan lugar para las grandes concepciones de los artistas, y apenas si caben rápidas notas de color, dibujos extravagantes y míseras fotografías. La vida moderna, rauda, vertiginosa, que no proporciona lugar a la contemplación ni de la naturaleza, ni de la obra de arte, y la facilidad de las reproducciones, han contribuido también en parte no pequeña a la decadencia de las Bellas Artes.[43]

Estas características podían ser aplicadas indistintamente a poetas o artistas plásticos, pues, según los comentarios de Jesús T. Acevedo, para los pintores de épocas pasadas "el espectáculo de la naturaleza se concretó a los cuatro rincones polvosos del taller, en donde al mismo tiempo que la araña tejía su tela, ellos tejían los hilos de su pintura imposible, pueril y falsa".[44] Apreciaciones de este tipo se encuentran esparcidas en la prensa cultural de 1920 y 1921 y van acompañadas por comentarios críticos sobre las bellas artes en México, las artes populares, las manifestaciones culturales urbanas y rurales, además de algunas apostillas relacionadas con el quehacer mundial en materia artística. Tomando como premisa que después de la Revolución la realidad mexicana quedaba imposibilitada para

[42] A. Castro Leal, "De los poetas malos", p. 11.

[43] A. Toro, "La XXV Exposición de Arte Nacional", p. 18.

[44] J. T. Acevedo, "Exposición artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los pintores Gonzalo Argüelles Bringas y Diego Rivera", en *Disertaciones de un arquitecto*, p. 107.

volver a los principios del pasado, artistas plásticos y literarios se dieron a la tarea de reflexionar sobre la dirección que debería tomar el arte en México, aunque todavía no se contara con una política cultural que fuera promovida directamente por el Estado o por algún grupo influyente. "En la actualidad [las clasificaciones en el arte] no deben existir, pues la evolución artística ensancha sin cesar sus antiguos límites, dando lugar a nuevos imperios, que si bien es cierto participan de la fisonomía de las anteriores, no por eso vaya a creerse que su cariz es menos nuevo".[45] Y en realidad pareciera que ésta era una opinión generalizada. La Revolución llegó acompañada de innovación y de planteamiento de nuevas directrices. Por lo tanto, si la promesa y la esperanza del cambio era real y continua, se aproximaba una nueva época y con ella una transformación artística:

> Un arte en plenitud, define su época. Si el arte no define una época, carece de valor fundamental; no será nunca "clásico", porque no fue actual nunca. Será un arte de jamás. Y el arte que cumple su fin ideal y espiritual, es bueno, siempre, dos veces: en su momento y en nuestra relativa eternidad [...]. Después de él [el impresionismo], no es posible volver atrás porque el arte necesario es como la ciencia, y en él hay que partir de cada conquista nueva. Lo anterior, como en la ciencia también, es ya sólo curiosidad más o menos bella, deleitable, admirable, pero que sigue añadiendo cosa, en lo técnico, para filólogos.[46]

Existe una transformación significativa entre las opiniones especializadas de 1920 a 1921. Podría incluso afirmarse que el cambo de década coincidió tanto con la revolución del arte nacional como con la visión alentadora de la crítica. Mientras en la XXV Exposición Nacional de Obras de Bellas Artes (1920) participaron nutridamente Germán Gedovius y Leandro Izaguirre, para el año sucesivo, en la XXVI Exposición, este último ya no presentó obra y aquél sólo tres cuadros.[47] El prestigio de San Carlos iba en picada, por lo que muchos artistas preferían exponer en otras sedes, incluso en sus propios estudios del entonces barrio universitario, compartiendo espacios con inmuebles pertenecientes a publicaciones periódicas, en el Salón Select o el Casino de Periodistas de México —ubicados en Av. Madero— o en algún hotel.[48] De cualquier forma estas dos exposiciones,

[45] *Ibid.*, p. 112.

[46] Juan Ramón Jiménez, "La exposición Vázquez-Díaz, en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid", p. 182.

[47] Véanse los catálogos de ambas exposiciones en Fausto Ramírez, *op. cit.*, pp. 161-183.

[48] Sobre las nuevas dinámicas para exponer obras de arte véase J. Ortiz Gaitán, "Estudio introductorio" a X. Moyssén, *op. cit.*, t. I, pp. 27 y ss.

auspiciadas también por la Universidad Nacional, de la que todavía era rector José Vasconcelos, significaron un paso importante para que tanto críticos como artistas atestiguaran que algo estaba cambiando en las artes plásticas, aunque la recepción de las obras, sobre todo las juveniles, no fue del todo favorable pues, en palabras del historiador Alfonso Toro,

> en cuanto a los jóvenes, fuerza es convenir en que, si bien no faltan aptitudes, se nota en ellos una gran desorientación, una falta casi completa del estudio de la naturaleza, única fuente del arte verdadero, la tendencia a imitar maneras de hacer de los maestros europeos, sin criterio alguno y dirigiéndose por las reproducciones de cuadros y dibujos vistos en revistas y magazines, la ausencia de verdadera emoción estética, y la falsa creencia de que la manera de hacerlo es todo en la obra de arte.[49]

A la par de las exposiciones, algunos artistas trabajaban por su cuenta para rescatar los legados español e indígena. En este sector fue notable la labor de Humberto Garavito, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Raziel Cabildo, entre otros, quienes se habían dado a la tarea de reproducir, con pretensiones de difusión, diseños ancestrales elaborados por artesanos indígenas de Michoacán y Puebla en lacas y vidriado.[50] Las nuevas inquietudes se transformaron rápidamente en expectativas reales. A mediados de 1920, Juan Rafael comentaba: "Yo tengo muchas esperanzas en las generaciones nuevas, en esos jóvenes llenos de entusiasmo sin 'pose' ni prejuicios y que trabajan a oscuras. Son muchas veces verdaderas revelaciones; pero la falta de estímulo los detiene, los desalienta y no son lo que debían de ser".[51]

Jesús T. Acevedo, por su parte, escribió en *Disertaciones de un arquitecto*: "La presente exposición no ha tenido precedentes: advirtamos desde luego, que la mayoría de las obras expuestas han sido ejecutadas por sus autores con una fe profunda en los destinos del arte moderno. Esta es la primera vez que nuestro país produce una colectividad de pintores y escultores, cuyos deseos tienden vigorosamente hacia un porvenir fecundo".[52] Meses más tarde, Maples Arce también contribuyó a dar aliento a este entusiasmo; para él los nuevos pintores eran más serios y conscientes que los de generaciones pasadas:

[49] Al. Toro, "La XXV Exposición de Arte Nacional", p. 18.

[50] Véase Juan del Sena [José Dolores Frías Rodríguez], "El renacimiento de un arte autóctono", pp. 30-31.

[51] Juan Rafael [Rafael Vera de Córdoba], "La figura artística de la semana. Pedro Luis Ogazón", p. 17.

[52] J. T. Acevedo, *op. cit.*, p. 103.

Este grupo sólido, homogéneo en principios estéticos y vinculado por enormes afinidades espirituales, que naturalmente están contrariadas en el fondo bien por el carácter o bien por el temperamento, que cada día tiende más a traducirse sobre las finalidades objetivas del arte, diseñando particularidades y sustantivando intenciones ideológicas, que sólo son la prismatización de esa manera especial de comprender las cosas y de sentir la vida, cristaliza en el momento actual, el exponente máximo a que ha llegado la pintura joven en México.[53]

La ausencia de apoyo institucional e incluso social era tema recurrente cuando se hablaba de artistas jóvenes, incluso desde el siglo XIX. Resultó realmente novedosa la positiva proyección a futuro de estos artistas que renunciaban a la tradición académica para volcarse de lleno a la experimentación plástica a partir del conocimiento del arte popular, del paisaje mexicano y del legado de las vanguardias europeas. Para algunos críticos no se trataba de una simple esperanza: las artes plásticas realmente estaban renaciendo y era obligación de la prensa cultural dar cuenta de esta nueva condición para beneficio de la nación. Es quizá *El Universal Ilustrado* uno de los primeros medios donde aparecieron las primeras noticias sobre dicho renacimiento:

Y después de comentar ligeramente la obra de estos jóvenes artistas, nada mejor que hablar del renacimiento artístico que por ahora se inicia en México. Ese afán espiritualista, unido también por una paradoja terrible, a una idealización de la carne, se refleja en nuestros pintores jóvenes. Desde hace mucho tiempo que la Academia no producía nada. Los artistas nacionales que existen en nuestro medio raquítico formáronse con su propio talento, sin que la escuela encauzara sus aptitudes. No es, pues, extraño que los mejores artistas mexicanos, los jóvenes que ahora han triunfado definitivamente, deban su manera al constante esfuerzo individual, al desenvolvimiento de sus facultades sin intervención de una mano que guíe y deje sendero. / Hoy, repetimos, el renacimiento es un hecho [...]. Además, en las revistas de México los jóvenes tienen las puertas abiertas y dichosamente terminó la era de los cenáculos, donde se consagraban a los amigos.[54]

Para 1922 el asunto del "renacimiento" también permeó el ámbito literario:

Es evidente que existe en México un movimiento de ideas estéticas que se intensifica y se depura. Este movimiento tiene su origen en el año de 1915, al

[53] M. Maples Arce, "Los pintores jóvenes de México", p. 27.
[54] Sin firma, "Siluetas de alumnos de la Academia", p. 25.

> triunfo de la revolución. Nuestros intelectuales, generalmente sin entusiasmo por las cuestiones sociales y tímidos para intervenir en los asuntos políticos, sienten, no obstante, el empuje irresistible, de las fuerzas que mueven el mundo moderno y, un poco con languidez, se dejan envolver por las innovaciones y acaban por infundirse del entusiasmo de los grandes reformadores […] por abolengo artístico e histórico [México] es propicio para mantenerse en el más alto lugar de las manifestaciones estéticas del continente.[55]

En palabras de Claude Fell, sin embargo, este renacimiento obedece también a otro tipo de causas: "no fue porque hubiese tomado conciencia de la riqueza de su patrimonio y de potencial cultural por lo que México se volvió hacia sí mismo, sino porque el desorden de sus finanzas y sus asuntos internos le impedía volverse, como sucedía en tiempos de Porfirio Díaz, hacia el extranjero".[56] Diego Rivera, por su parte, expresa una actitud menos impulsiva ante los cambios y propone racionalizar el concepto de renacimiento: "No señores; nosotros nada sabemos de si esto, será renacimiento o no, o, si Dios permite que sea lo mejor, es decir, que sea nacimiento; por favor no teoricemos, no pedanticemos ni seamos impacientes".[57]

En el terreno artístico, la postura ante la crítica realmente no cambió mucho si se le compara con los discursos de décadas pasadas. Hacia 1921, Jorge de Godoy decía que en México la crítica "se aplica solamente a mostrar el lado feo o débil de las cosas. Tanto es así que entre nosotros la palabra criticar equivale a censurar".[58] Las posteriores observaciones en torno a las artes prestaron oídos a los factores políticos, históricos y antropológicos del pueblo mexicano y causantes de una producción artística bien definida, pero también hubo opiniones anquilosadas en el cliché que, si en parte denunciaban la actitud común, para 1921 ya no se trataba de una conducta generalizada. Se percibe, sin embargo, un descontento, sobre todo en lo referente a las artes plásticas: los críticos que se educaron dentro de los esquemas del academicismo tendían a darle mayor importancia a los procedimientos de la creación, mientras que los críticos jóvenes —cuya toma de

[55] Silvestre Paradox [Arqueles Vela], "¿Existe un Renacimiento literario en México?", p. 24.

[56] C. Fell, *José Vasconcelos, los años del águila*, p. 393.

[57] D. Rivera, "Dos años", p. 26. Julieta Ortiz aclara que el "*renacimiento mexicano* es un concepto que se manejó en el contexto posrevolucionario para referirse, en tono laudatorio, a las diversas manifestaciones pictóricas de la época y encontró su *status* consagratorio con la publicación del libro de Jean Charlot intitulado *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925* publicado en los años sesenta". Véase "Estudio introductorio" a X. Moyssén, *op. cit.*, t. I, p. 29.

[58] J. de Godoy, "Los prosistas mexicanos en el año del centenario", p. 44.

conciencia coincidió con el fin de la revolución armada— se alinearon con las causas ideológicas o los compromisos propios del artista con el país, más que con el arte. Como bien comenta Juan Acha, en la búsqueda por la legitimidad de la innovación en este contexto, no había realmente un lugar sereno para la pluralidad.[59] En cualquiera de los casos, tanto unos como otros demostraron su rechazo hacia sus oponentes y, en cierta medida, mostraban una ligera vacilación porque el arte estaba cambiando a mayor velocidad que las opiniones de sus críticos. Manuel Maples Arce escribió un pequeño ensayo donde lamentaba que la crítica no fuera más que un regateo entre camaradas, lo cual impedía que se les prestara atención a otras manifestaciones artísticas que gozaban de verdadero valor:

> No podían ser otros los resultados en un medio en que la crítica sólo se hace por razones sentimentales de amistad, y en que más que el deseo de hacer crítica, se advierte la intención preconcebida, tonta y pueril, de hacer malabarismos fraseológicos y piruetas metafóricas, goteando entre adjetivos insustanciales y chillones, las palabras **técnica**, **colorido**, etc., como si estos vocablos fueran capaces de subrayar toda la fuerza de la intención crítica, para suplir una ignorancia supina, reacia a aceptar las manifestaciones artísticas de nuestro medio, sobre todo cuando éstas vienen de la juventud.

Y añade que si su texto carece de datos sobre la obra de pintores de la generación de Díaz de León, Ugarte y Alba se debe a "nuestros críticos, cuyos juicios, sólo tienen el precio de una cena en 'La Ópera', y que no sé si les ha faltado talento o les ha sobrado aviesidad, para no ocuparse de estos muchachos, acreedores a toda estimación intelectual, por ser unos grandes sinceros apasionados de la vida".[60]

En los mismos años, otros enfoques críticos, quizá más tradicionales, intentaban acercarse a los fenómenos artísticos con mayor objetividad y amplitud. Algunos consideraban que el valor del arte no debería residir en su filiación ideológica y su desapego de la tradición; de hecho, no había motivos contundentes para rechazar los presupuestos del pasado, pues también contribuían al sustento del juicio artístico:

[59] Véase J. Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, pp. 117 y ss.

[60] Manuel Maples Arce, "Los pintores jóvenes de México", pp. 27 y 29, respectivamente. El ensayo contiene fotografías de Fernando Leal, Mateo Bolaños, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo y reproducciones de sus obras.

> es necesario considerar el medio ambiente en que se actúa, el temperamento personal de los autores, las condiciones de vida en que las obras han sido ejecutadas, el momento psicológico en que hemos visto la obra de arte, y nuestra preparación de cultura y experiencia por estos planos de vida tan bellos como graves. Si no hemos hecho un detenido estudio del autor y su obra, es a menudo que la crítica resulta perjudicial y estéril cuando no se ha sabido hacer una verdadera disección en el detalle y el conjunto. [61]

Para otros críticos poco valía guiarse por simpatías y temperamentos. Para realizar una crítica fidedigna habría que conocer las técnicas artísticas como si el crítico fuera el ejecutante. No hay que olvidar que la afluencia de revistas culturales de amplia difusión requería corresponsales y críticos de lo inmediato. Ya sea por necesidades de mercado o por el tradicional déficit de personal especializado, la actividad crítica cayó en manos de reporteros y artistas —en ocasiones, con evidente falta de oficio—, lo cual marcó el tipo de acercamiento que se tendría hacia el arte. Así las cosas, no es casual que en *El Universal Ilustrado* se externaran preocupaciones al respecto:

> Nunca he creído que la crítica marque el verdadero rumbo a los artistas, ni que despierte interés en los profanos: el ser humano es indómito por naturaleza, y ya sea idealista o materialista, sigue siempre sus impulsos atávicos y, por otra parte, la luz externa que puedan reflejar los críticos es escasa para el entendimiento cuando no va acompañada de una verdadera cultura artística, adquirida en la práctica de la vida, de los talleres y museos.[62]

Frente a un quehacer artístico en constante conflicto, tensión y cambio, era de esperarse un público nuevo formado a partir de una crítica que estuviera a la altura de la crisis. Revisando las notas artísticas informativas publicadas en *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado* y *Zig-Zag*, entre otras, además de los ensayos donde se reflexiona sobre el arte nacional, hay un sinnúmero de textos que muestran lo que se producía en otras partes del mundo: algún pabellón, alguna exposición internacional, notas sobre fotografía, apuntes sobre pintores españoles, novedades en París, y más. Independientemente de su calidad crítica y literaria,

[61] Rafael Vera de Córdoba, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 584.

[62] Nicolás Isidro Bardas, "Impresionismo sobre la pintura de Adolfo Best Maugard", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 596.

la mayoría de estos textos resulta de suma importancia al reflejar que el tipo de obra y el juicio de valor de que era merecedora contrastaba con las directrices más elogiadas del arte mexicano: México se estaba separando mucho de las tendencias internacionales generales. No faltaron notas sobre pintores mexicanos que habían triunfado en Europa, pero al comparar sus obras pareciera que se trataba de la mano de un mismo artista que, por lo demás, o pintaba como Zuloaga o esculpía como Rodin, y eso no era digno de encomio. Si bien a principios de siglo la afiliación con la plástica francesa acentuaba valor al artista mexicano, para los años veinte era incluso motivo de crítica.

> Por eso, cuando vemos a los pintores mexicanos por nacionalidad, pero extranjeros de espíritu, exponiendo obras a nosotros ajenas, cubistas o no, en tierra extraña, y pintando manolas, grisetas, bretonas, apaches, crepúsculos en "el bulevar" o llanuras de las Bututecas, pensamos que —desgraciadamente— ni aun la gloria que pudieran obtener nos toca ni de lejos. Ya lo hemos dicho: no son mexicanos más que por el acta del registro civil.[63]

La crítica de arte documenta que mientras el mundo estaba dominado por la emulación de algunos grandes maestros, en México "un grupo entusiasta y audaz de jóvenes y señoritas se dispersa por los campos, aprisiona el milagro del sol en las nieves de los volcanes gemelos, descubre la poesía de las iglesias pueblerinas cubiertas con un hábito de musgo, pinta los atardeceres en los ranchos y al medio día frente a los campos que ofrecen la cosecha opulenta".[64] Ésta, al menos a principios de 1922, era la nueva oferta. México, como país revolucionario, involuntariamente estaba destinado a seguir los pasos de los primeros vanguardistas del siglo. En este sentido, el mérito de Vasconcelos, como afirma Claude Fell, fue "haber dado vida y coherencia a lo que hasta entonces no habían sido sino veleidades imprecisas, creaciones efímeras y oportunistas, política elitista y vuelta hacia el pasado".[65]

Hay que recordar que las ideas estéticas de Vasconcelos no surgieron esporádicamente a partir de la idiosincrasia de la nación en aquel momento: años atrás, mientras estuvo fuera de México, escribió *Pitágoras, una teoría del ritmo* (1916), *El monismo estético* (1918) y *Estudios indostánicos* (1920). Siendo así, se

[63] Sin firma, "Un pintor mexicano en París. La exposición de Ángel Zárraga", p. 26.

[64] Manuel Horta, "Bellas notas de color, audacias…", reproducido en Moyssén, *op. cit.*, t. II, p. 589.

[65] C. Fell, *op. cit.*, p. 395.

constata que antes de la puesta en práctica de una nueva manera de concebir e institucionalizar el arte hubo reflexiones filosóficas con pretensiones de sistematicidad, alimentadas por tradiciones diversas y distantes, como la filosofía oriental o los textos pitagóricos, con marcada influencia de Henri Bergson, Edouard Zeller, Heinrich Ritter y otros filósofos contemporáneos. La mirada de Vasconcelos, crítica y propositiva, tomaba como punto de partida y de llegada la realidad mexicana.[66] Uno de sus impulsos fue irrumpir contra el positivismo que, si bien contribuyó en el desarrollo cultural de las generaciones pasadas, en el México posrevolucionario merecía ser cuestionado, y no para renovarlo, sino para implantar otro sistema capaz de impregnar a la nación de una espiritualidad creadora trascendente. Este mérito fue reconocido de inmediato. Según Gabriel Porras Troconis, de la Academia Colombiana de la Lengua,

> sean cuales fueren los errores de la filosofía de Vasconcelos, hay que reconocerle una mentalidad poderosa, acomodada a las especulaciones más intensas del espíritu y de proyecciones fuertes [...]. A estos vigorosos escritores filosóficos [Caso, Vasconcelos y Reyes] debe México un beneficio inconmensurable: el haber proclamado en alta voz su excelso credo idealista en frente del grosero positivismo que todo lo contaminaba; el haber acabado con la pseudo ciencia que todo lo ensuciaba y empequeñecía.[67]

Para Vasconcelos el furor científico reprimía el sereno *dolce far niente* del espíritu, por esta razón el positivismo era una directriz primitiva, provinciana, universalista, mercantilista, "antimística, antiheróica y antirreligiosa" que no debería ser sustituida por la razón pura ni la razón práctica, sino por "el misterio del juicio estético".[68] A partir de la contemplación de la belleza el ser humano entra en contacto con su más profundo ser espiritual y, si el espíritu es condición divina, el contacto con Dios, entendido como el universo con sus ritmos y armonías, resulta entonces una consecuencia natural, necesaria y trascendente, por lo que la ciencia podría quedar en segundo término. En este tenor, llaman la atención

[66] Para una comprensión global sobre la teorización filosófica de la creación artística véase C. Fell, "Los fundamentos de la estética vasconcelista", en *op. cit.*, pp. 366-381. Roberto Luquín, por su parte, reflexiona sobre algunos juicios críticos que mereció la obra filosófica de Vasconcelos en "La recepción de la filosofía bergsoniana en el pensamiento de José Vasconcelos", en Horacio González *et al.*, *¿Inactualidad del Bergsonismo?,* pp. 177-195.

[67] G. Porras, "La filosofía en México. El monismo estético", p. 42.

[68] J. Vasconcelos, *El monismo estético*, p. 16.

los tres primeros pronunciamientos del "Decálogo del artista" (1920) de Gabriela Mistral:

1. Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo.
2. No hay arte ateo. Aunque no ames al Creador, lo afirmarás creando a su semejanza.
3. No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como el natural y único alimento de tu alma divina.[69]

Algunos fragmentos de los primeros textos de Vasconcelos fueron reproducidos en revistas de amplia difusión y también recibieron comentarios críticos que igualmente se publicaron en los mismos medios, quizá atendiendo más a motivos propagandísticos que a la sana curiosidad. De este modo, los ideales vasconcelistas se difundieron por todo el país e incluso fuera de él porque, entre otras cosas, para Vasconcelos era imprescindible la unión de las naciones latinoamericanas para hacer frente a la realidad política intervencionista de Estados Unidos (por el momento, Europa se estaba recuperando de la guerra). Para fomentar la unión y establecer vínculos con el sector de la población que mayor entusiasmo demostraba ante la posibilidad de una renovación cultural panamericana, en 1921 se llevó a cabo el Congreso Internacional de Estudiantes en el salón El Generalito de la Preparatoria, con Daniel Cosío Villegas como presidente. Según la opinión de Vasconcelos —uno de sus promotores— los jóvenes "revelan tal generosidad y adelanto de ideas que me han dejado sorprendido y encantado. Si una juventud como ésta logra triunfar en toda la América, nuestro porvenir se habrá asegurado. Por triunfar quiero decir, no que conquiste aplausos que son vanos, sino el poder político para que hagan efectivas y reales todas sus palabras".[70] Para José Joaquín Blanco, la explicación de tanto entusiasmo hacia la participación de la juventud

> debe estar en el hecho de que la revolución alejó del país a los escritores adultos, que se vieron comprometidos con alguna de las facciones vencidas o huyeron por terror a la violencia, a la vez que el clima poco apto para la vida intelectual y académica que privó en el país, y principalmente en la ciudad de México, encauzó a otras actividades a toda una generación (la de los Siete Sabios), an-

[69] G. Mistral, "Decálogo del artista", p. 223.

[70] Véase, sin firma, "'El Universal Ilustrado' saluda a los estudiantes del mundo", pp. 13-15. La cita de Vasconcelos aparece más adelante, en la p. 36 de la revista.

> terior a la de Contemporáneos; de modo que los jóvenes que andaban por los veinte años cuando Obregón llegó al poder se vieron dueños y señores de la cultura nacional: los grandes escritores viejos y ligados al porfirismo, estaban abatidos y desprestigiados, y toda una generación, la intermedia entre el Ateneo de la Juventud y Contemporáneos, no había existido para la literatura.[71]

Uno de los grandes cambios promovidos por Vasconcelos en relación con los creadores de arte o de pensamiento fue la toma de conciencia de su función social. La nueva administración —crítica y analítica de las necesidades sociales— no encontraba un lugar preciso para el artista o intelectual bohemio que enclaustraba sus creaciones o por egoísmo o porque creía que sólo una élite era susceptible de comprenderlas: "Dejemos la levita y tomemos el arado —pedía Vasconcelos—; volvamos al santo trabajo de las manos, al trabajo que ennoblece al trabajador y aumenta la riqueza del mundo".[72]

Los creadores, ante todo, eran concebidos como educadores. Si a ellos les fue concedida la posibilidad de estar en contacto directo con el genio artístico, su deber era compartirlo y replicarlo entre todos los sectores de la sociedad para que la emoción estética de la raza alimentara el espíritu de la nación. No hay que olvidar que para Vasconcelos la actividad artística estaba cargada de una fuerte religiosidad que no necesariamente se identifica en todo momento con el cristianismo, a pesar de las semejanzas. Siguiendo estas bases, el artista era un apóstol y los festivales al aire libre (con presencia de música, pintura, danza, teatro y poesía), según la interpretación de Claude Fell, "son ceremonias iniciáticas cuya finalidad es crear en las almas de la gente un "movimiento ascendente". Se puede decir que, para Vasconcelos, la cultura es menos la adquisición de conocimientos que la práctica de esos 'ejercicios' espirituales destinados a disciplinar el cuerpo y a elevar el alma, más que enriquecer la inteligencia y aguzar el razonamiento".[73]

Sin lugar a dudas, la creación de la Secretaría de Educación Pública materializó el mayor intento por homologar los criterios educativos en el país. Obviamente el gran riesgo que corrió desde el principio fue su carácter centralizador con la institucionalización de una lengua y una cultura básica comunes, a pesar de que la realidad demostrara que México era una nación contradictoria, multicultural y plurilingüe. La Secretaría de Educación asumió la tarea de administrar las activi-

[71] J. J. Blanco, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, p. 160.

[72] J. Vasconcelos, "La organización de la clase media", p. 1.

[73] C. Fell, *op. cit.*, p. 372.

dades de instrucción escolar en todas sus formas; de ella dependían las escuelas primarias, la enseñanza técnica industrial y comercial, la Escuela Nacional Preparatoria y la Universidad Nacional. Contaba además con el Departamento de Bibliotecas y el Departamento de Bellas Artes que coordinaba las funciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, la Escuela Nacional de Música, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Dirección de Cultura Estética, la Dirección de Cultura Física, la Inspección de Monumentos Artísticos, la Exposición Permanente de Arte Popular y la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales. Es decir, con esa secretaría Vasconcelos quedó como encargado único para la protección de la educación y la cultura en el país, con pretensiones que iban desde la modernización de algunas instituciones educativas con sede en la Ciudad de México, hasta el ambicioso proyecto de alfabetización en todo el territorio nacional.

Según se lee en la "Lista de personal directivo de la Secretaría de Educación Pública",[74] Manuel Toussaint trabajaba como Secretario Particular de Vasconcelos, Jaime Torres Bodet fungía como Jefe del Departamento de Bibliotecas, mientras Julio Jiménez Rueda era el Subsecretario, Julio Torri fue Jefe del Departamento Editorial y Antonio Caso, Rector de la Universidad Nacional. En el Departamento de Bellas Artes encontramos a Ricardo Gómez Robelo como Jefe y a Carlos Pellicer como Subjefe, Jorge Enciso se desempeñó como Inspector General de Monumentos Artísticos e Históricos, Adolfo Best Maugard se encargó de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, etc. Vasconcelos no vaciló en invitar a las personas más capaces a participar de manera activa en su proyecto educativo —independientemente de su edad o su experiencia al desempeñar actividades similares en instituciones porfirianas—, explotando así las más variadas potencialidades: cualquiera que supiera más era susceptible de volverse maestro del que supiera menos. En este proyecto el componente indígena ya no quedaba relegado, sino que se volvió centro fundamental del interés de los educadores porque, al igual que Gamio, Vasconcelos estaba convencido de que sólo con la instrucción escolar, seguida de un adiestramiento en el campo laboral, sería posible acabar con aquellas conductas centenarias que mantenían el atraso de los pueblos.

Contando con el respaldo y la solidez de una institución de tales dimensiones y la fe de un grupo importante de artistas, intelectuales, políticos y empresarios con inquietudes más o menos similares, la labor de Vasconcelos se puso en marcha con generalizada aceptación, al menos durante los dos primeros años de su cargo en la Secretaría. Las condiciones sociopolíticas de la nación permitieron que

[74] *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1 (1º mayo 1922) [s. p.].

Diego Rivera participara decorando los muros de algunos edificios públicos, comenzando por el auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria. Para Vasconcelos era importante que el ser humano estuviera rodeado de cosas bellas; en este sentido, la decoración mural ofrecía un estímulo visual que armonizaba con el entorno arquitectónico y, de paso, instruía.[75] Roberto Montenegro también tuvo una participación en la renovación de los espacios públicos con sus vitrales del ex templo de san Pedro y san Pablo y más tarde con sus murales en la misma sede y en la Secretaría de Educación. Bastó poco para que los creadores entendieran las ventajas de ofrecer su labor al servicio del Estado, concretamente al servicio de la empresa vasconcelista. Como parte de este convencimiento, Adolfo Best Maugard trabajó para el Secretario de Educación ofreciendo la sistematización de un método de dibujo a partir de sus ejercicios juveniles de catalogación de piezas arqueológicas para Franz Boas. Sus observaciones concluyeron en la reducción de los motivos gráficos prehispánicos mexicanos en siete unidades simples que no sólo se encontraban en vestigios precolombinos sino que perduraban en la artesanía indígena. En 1920 el método había sido llevado a la práctica y tuvo buena acogida en Nueva York;[76] para 1922 formaba ya parte de los programas oficiales de educación primaria de la SEP. En menos de un año de su implementación, se generaron suficientes obras para montar exposiciones dentro y fuera de México. La crítica lo acogió con entusiasmo e incluso algunos pintores como Leopoldo Méndez, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Abraham Ángel, Roberto Montenegro y otros más, adoptaron algunos componentes del método para su propia obra. El campo editorial no tardó en también en participar de la novedad plástica, ilustrando publicaciones comerciales con diseños a la Best Maugard que contrastaban con los principios decó-futuristas y los reductos de las ilustraciones nouveau-simbolistas, todavía vigentes y atractivos. Obviamente, también se nota su influencia en ilustraciones de

[75] Para comprender el diálogo ideológico entre Rivera y Vasconcelos véase Julieta Ortiz Gaitán, "El pensamiento vasconcelista en el mural *La creación*", en Antiguo Colegio de San Ildefonso. *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y críticas*, pp. 91-105.

[76] Las primeras críticas sobre la obra de Best Maugard generalmente son positivas y muestran un genuino entusiasmo por las nuevas brechas "nacionalistas" que las exploraciones del pintor ponían al servicio de la plástica mexicana. Véanse, por ejemplo, José Juan Tablada, "Las mujeres de Best Maugard"; Luis Lara Pardo, "El arte nacionalista de Best Maugard" y "Adolfo Best Maugard. Un gran pintor nacional". Varios testimonios periodísticos sobre la labor de A. Best han sido publicados por el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Centro Cultural Jardín Borda en *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte*, pp. 289-351.

publicaciones oficiales: por ejemplo, algunas viñetas que aparecieron en *El Maestro* entre 1921 y 1922. En 1923 este método fue publicado por la Secretaría de Educación Pública bajo el título de *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, con el objetivo de perpetuar la tradición decorativa prehispánica y artesanal, como lo venía haciendo desde años atrás Jorge Enciso y su equipo. El texto, además, incluía recomendaciones pedagógicas para los profesores de dibujo y tres ensayos donde reconocidos intelectuales manifestaron su interés por fomentar el nacionalismo en el arte: "La función social del arte" de José Juan Tablada,[77] "Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano" del Best Maugard y "Arte mexicano" de Pedro Henríquez Ureña.

Tablada, experto crítico ávido de novedades prometedoras, siguió de cerca la actividad de Best Maugard y con relativa frecuencia estuvo dando noticias de ella en sus textos sobre arte.[78] El ensayo que sirve como prólogo al *Método de dibujo* es una manifestación de aceptación y fe en la empresa de Best y, análogamente, una declaración de adhesión y comunión con los ideales vasconcelistas (al menos en superficie). Tablada comenta que su participación en esta publicación responde a la evidente "trascendencia de esta obra" y él interviene "para que su acción sea provechosa y eficaz, por medio de ciertas reflexiones que tienden a unificar la acción de los artistas" y, para que el público "distinga mejor el camino y escuche las únicas voces que debe oír".[79] En el texto queda plasmado que, para Tablada, Vasconcelos era el remedio contra la decadencia y lo expresa con seguridad y enardecimiento. Resume de algún modo varias posturas que desde finales de la Revolución habían aquejado a la crítica de arte y opta por sumarse a la posibilidad creativa de aquella raza cósmica vasconceliana —producto del más fructífero de los mestizajes— opuesta al mercantilismo europeo y a la inmediatez sajona. Recordemos que para Vasconcelos, "sólo llegaremos a tener verdadero arte y verdadera literatura, cuando se fundan en una cultura nueva y total, las distintas razas que componen nuestra nacionalidad, y los elementos indígenas con los

[77] Este ensayo, con el nombre de "El arte, los artistas y el público", se publicó también en cinco entregas en *Revista de Revistas*, del 19 de agosto al 16 de septiembre de 1923.

[78] Tablada se ocupó del pintor de 1920 a 1932. El contacto fue tan cercano que a principios de 1922 Best Maugard ilustró la portada de *El jarro de flores* de Tablada. Reconoce, sin embargo, que el verdadero iniciador del rescate de las artes populares fue Jorge Enciso, pero lamenta que "el artista que tuvo esa clara visión no hizo nada, o muy poco, para fomentarla y desarrollarla". Véase "La pintura mexicana contemporánea", en *Obras completas,* VI. *Arte y artistas*, ed. Adriana Sandoval *et al.*, p. 292.

[79] A. Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, p. IX.

importados".[80] Tablada celebraba el hecho de que la Revolución hubiera permitido que el arte se acercara al pueblo y viceversa, que hubiera salido de las academias porfirianas para dejar de ser "esotérico y suntuario" y volverse social:

> Restaurar nuestro arte a la función social que ha tenido en esos pueblos [China, Grecia y Japón], democratizarlo en su goce y en sus aplicaciones, iniciar al pueblo en su práctica y difundirlo en nuestra vida toda, haciéndolo por ende remunerativo y productor para incorporarlo al mecanismo económico de la vida moderna, ése es el propósito claro del gobierno, y de ese propósito la publicación oficial de este libro es una prueba.[81]

Al final del ensayo, Tablada hace un reconocimiento a la labor de Vasconcelos:

> Su acción sobre todo en las artes plásticas, es decisiva y salvadora. El actual secretario de Educación no es un mecenas por fortuna para él y para el arte [...] no es tampoco un esteta especializado [...] ve las cosas como lo que es esencialmente, como filósofo. A sus concepciones abstractas vienen a agruparse los hechos ordenadamente. No creo que cuando formuló una de sus obras más claras y armoniosas, 'La nueva ley de los tres estados', haya tenido en especial presentimiento de cómo nuestras actividades artísticas debían ajustarse a esa ley y cómo el terreno estético iba a marcar las diversas etapas del progresivo desenvolvimiento de nuestro arte.

Si el pueblo de México ya contaba con una base filosófica de una nueva estética (Vasconcelos) y con un respaldo estatal que se encargara de su promoción y resguardo (el Departamento de Bellas Artes), lo único que faltaba era la intervención del artista como educador de masas, de ahí la importancia sustantiva del *Método de dibujo*. Al igual que los misioneros del siglo XVI, Vasconcelos y sus seguidores comprendieron que la adopción de una nueva doctrina era más factible si se promovía desde la infancia. De este modo, lo que fuera un componente más en el repertorio del saber se podría transformar en un patrón de conducta. En este caso, infancia, ingenuidad, pureza, sinceridad y raza integraban un mismo campo semántico. Según las palabras de Best Maugard, "el individuo sincero e ingenuo, que no ha sido desviado por enseñanzas torcidas o por prejuicios, alcanza mejor la verdadera expresión artística, aunque en la realización de su obra

80 Roberto Barrios, "Lo que opina Vasconcelos de Yucatán", p. 25.

81 A. Best Maugard, *op. cit.*, p. XII.

haya defectos […] lo interesante está en la esencia de su concepción, que puede ser prefecta".[82] Otro de los objetivos del método era dotar a los futuros artesanos o decoradores de aquella técnica que les faltaba para eliminar las imprecisiones del trabajo que durante generaciones habían desarrollado con total naturalidad y libertad.

A pesar del frenesí generalizado, no tardaron en surgir detracciones al método cuando los críticos se dieron cuenta de que aquella espontánea ingenuidad popular estaba transformándose en imposición institucional. ¿Hasta qué grado resultaba natural que un individuo del norte del país o de la costa sur reprodujera con *sinceridad* diseños propios de la cerámica del altiplano central? ¿El método estimulaba la creatividad o más bien la limitaba? Ante este panorama, en el *Método de dibujo* Pedro Henríquez Ureña argumenta que, en todo caso, el método debería concebirse como un proceso iniciático:

> Esta iniciación da al estudiante la seguridad de que su esfuerzo se modela en el carácter de su propio país; no le prohíbe emplear, más adelante, motivos y métodos inventados o adoptados en otros países; pero le da el secreto de su tradición propia: dentro de ella podrá siempre expresarse el artista; dentro de ella podrá alcanzar expresión humana, todo lo amplia y profunda que la conciba, pero siempre con acento suyo, de su tierra natal.[83]

Uniéndose a la causa, Carlos Mérida aplaudía la labor de Best Maugard en virtud de que "a fuerza de pacientes estudios ha logrado formar un método de dibujo que contiene los principios básicos de lo que se debe llamar con propiedad arte mexicano y un sistema de enseñanza por el que llegan sus discípulos a comprender y amar el dibujo genuinamente mexicano".[84] Para otros el método estaba sobrevaluado y bastaba observar los resultados más evidentes para darse cuenta de sus méritos y, sobre todo, de sus limitaciones. Carmen Foncerrada en una nota crítica observó que la labor de Best Maugard no era más que un "sistema ingenioso que puede prestarse a toda clase de combinaciones decorativas interesantes y agradables, en manos de gentes de buen gusto, pero no crear un arte nacional". Para ella era preocupante que el método estuviera permeando las

[82] *Ibid.*, p. 3.

[83] *Ibid.*, p. 133. En este "Epílogo", Henríquez Ureña, además, comenta tanto la gestación del método como su triunfo en el extranjero y algunas de las críticas más recurrentes.

[84] C. Mérida, "Las decoraciones Florales de las cano[a]s de Xochimilco", p. 43.

escuelas de educación primaria porque, si bien se observaban logros que podían causar emociones positivas, "la admiración presente amenaza con quitarles todo su carácter propio y convertir una cosa tan espontánea y fresca como es siempre un arte popular, en algo amanerado y empalagoso".[85] En su crítica, la autora comenta que presentar a los muchachos los siete elementos esenciales era tan absurdo como pretender que la tradición culinaria de la nación se preservara a partir del conocimiento de los ingredientes principales, olvidando la metodología y los procesos que sólo se pueden adquirir con la experiencia directa.

Por su parte, Febronio Ortega, el cronista de *El Universal Ilustrado*, opuso la artificialidad del método a la autenticidad de la obra de Diego Rivera: "El 'modo' de Adolfo Best Maugard, de estilizaciones, no tiene espíritu, médula. Es un arte para mediocres que son incapaces de 'crear' [...]. Responde a la necesidad de los sin inspiración".[86] Evidentemente, no lanzó su crítica contra los profesores de dibujo y mucho menos contra los niños u obreros que hubieran adoptado el método, sino contra aquellos individuos incompetentes interesados en ganar prestigio por seguir una corriente en boga.

Con la institucionalización del muralismo, del método de dibujo y las diversas interpretaciones de la función social del arte, la crítica de arte definitivamente tuvo que adecuar sus parámetros: lejos de ser una nebulosa informe y voluble, entre 1921 y 1925 se fragmentó, tomó partido, atacó al adversario, defendió al ofendido, se unió al reclamo. Las revistas, como siempre, sirvieron como trinchera para el debate. En un primer momento, *El Maestro*, el *Boletín de la SEP* y *El Libro y el Pueblo* difundieron con entusiasmo los ideales institucionales, mientras que *El Demócrata* y *El Machete* denunciaban y proponían un arte social donde los artistas tuvieran derechos reconocidos. Otras publicaciones, como *México Moderno* y, más tarde, *La Falange*, se distanciaban de la discusión para concentrarse en una evolución universalista en vez de limitarse a los intereses propios de la nación.

Los suplementos y las revistas culturales dirigidas al público general solían estar abiertos a la polifonía ideológica y, en ocasiones, hasta fungieron como intermediarios entre los bandos opuestos. Actualmente estas publicaciones se han convertido en preciosos documentos que reflejan las inquietudes de la nación y muestran cuál era la escala de valores en distintos ámbitos del quehacer humano; sin embargo, en su tiempo, ya sea en una sección especial dedicada a reseñas, ya sea en artículos *ex profeso*, las publicaciones periódicas comerciales fueron

[85] C. Foncerrada, "El 'arte mexicano' en las escuelas", p. 37.
[86] Ortega [Febronio], "La obra admirable de Diego Rivera", p. 31.

valoradas bajo criterios que quizá se antojan ingenuos o tendenciosos. Por ejemplo, *Vida Mexicana* hizo un recuento de la situación de la prensa nacional a finales de 1922 y apuntó que, en general, *Excélsior*, *El Universal*, *El Demócrata*, *El Heraldo de México*, *El Mundo*, *El Amigo de la Verdad* e incluso *El Maestro* destacaban por su ineptitud, falta de seriedad y de moral, fuertemente condicionadas por intereses sectoriales, individuales o de mercado y analizaban con miopía los problemas de la nación. El autor de estas notas —quizá Salvador Novo— comentaba que las revistas mexicanas se podían clasificar en dos tipos, "las mercantiles y las que representan la opinión de un grupo que las paga [específicamente *México Moderno* y *El Hombre*]", y añade con evidente desdén:

> Las revistas mercantiles tienen el carácter de los periódicos diarios; pero se distinguen de éstos en que por definición ofrecen un material de trivial e inofensivo pasatiempo. Sin embargo, *Revista de Revistas* aún concreta, ha prestado el servicio literario de descubrir a algunos de los poetas y escritores de las provincias. *El Universal Ilustrado* no es sino un *magazine* como los españoles que se ocupan de corridas de toros y de la vida social. Estas revistas se leen principalmente en los hogares de la gente de la clase media y en las peluquerías.[87]

Como parte de sus actividades habituales en *El Universal Ilustrado*, Demetrio Bolaños, bajo el pseudónimo de Oscar Leblanc, lanzó una encuesta entre artistas para saber cuál debería ser la fuente del arte pictórico nacional,[88] pues se dio cuenta de que "muchas escuelas de pintura alegan derechos de primacía; y la diversidad en el tecnicismo y la deplorable confusión de motivos, han suscitado discusiones y comentarios, que marginan una desorientación artística". Evidentemente Adolfo Best se pronunció a favor de "nuestro arte primitivo". Siguiendo la apoteosis del mestizaje vasconcelista, Best buscaba "encontrar cuál es el carácter típico de América, en el cual se reconozca el arte americano. Hallar una característica neta y exclusiva que pudiéramos titular 'continental', que sirviera de base a todas las grandes creaciones artísticas nacionales". En las mismas páginas, el dibujante y publicista Fernando Bolaños Cacho comenta que la creación artística "debe ser obra seria y no hay que confundirlo con un pasatiempo de niños de escuela, como pretenden

[87] "Cómo está formada la prensa en México", p. 7.

[88] Oscar Leblanc [Demetrio Bolaños Espinosa], "¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?", pp. 22-23. Varias de las críticas negativas sobre los nuevos rumbos del arte fueron comentadas por Tablada en el apartado "La crítica negativa y la obra de Best Maugard", al final del prólogo al *Método de dibujo*.

hacerlo quienes, careciendo de las facultades técnicas necesarias para desarrollar una obra más grande, se encierran en los falsos límites de una originalidad fácil, que hace abrir la boca a los snobs". Para Bolaños Cacho:

> Si el arte ha de ser nacionalista, sea ese arte el sello que irremediablemente deje nuestra raza y nuestra idiosincrasia en toda obra nuestra, sin que tengamos que sujetarnos a pintar caricaturas de "charritos", "chinas poblanas" o escenas de pulquería, como desgraciadamente se cree por muchos que en eso estriba nuestra obra pictórica nacional. / Menos aún, sujetarnos a reproducir en malas imitaciones, ese arte indígena, decorativo y hermoso por su ingenuidad, cuando no está falseado por invenciones que lejos de ser mexicanas, llegan a confundirse con lo persa, lo indú o lo escandinavo. Nuestro nacionalismo está en la manera mexicana de ver las cosas, no en ver las cosas mexicanas a través de un exotismo europeo.[89]

En cierta medida también Vasconcelos y algunos de sus camaradas cayeron en la predisposición de ver lo autóctono como folklórico y exótico con el orgullo, sin embargo, de saber que esas curiosidades pertenecían al pueblo mexicano. Si bien es cierto que el arte indígena es natural y espontáneo, también la discriminación y el rechazo hacia estos valores estéticos integraban la condición natural de una civilización que estaba inserta en el mundo y que no podía volverse sobre sí misma, porque esto implicaría dejar de participar del contexto internacional y cerrar la puerta a influencias enriquecedoras. No olvidemos que, a la par del nacionalismo indigenista de Vasconcelos, México estaba recibiendo con gran entusiasmo la llegada de la radiofonía, de la telegrafía sin cables, de la cámara fotográfica Kodak y del cine. Además, estaba produciendo maravillas arquitectónicas del más puro e internacional estilo *decó* sin evidentes restricciones. Se trataba de realidades mundiales que prescindían de cualquier reivindicación de raza, pero que eran susceptibles de integrar los modelos locales. Y así fue. Sin embargo, la propaganda nacionalista y los resultados obtenidos a partir de las políticas culturales vasconcelistas dieron pie al reconocimiento internacional. En *El Universal Ilustrado*, por citar un ejemplo, se publicó la traducción de un ensayo

[89] *Ibid*., p. 23. A propósito de estas simplificaciones e interpretaciones auspiciadas por el régimen en función, Ricardo Pérez Montfort comenta: "Como emanación cultural e ideológica ese nacionalismo popular-oficial, con todas las contribuciones que le corresponden al muralismo y a la educación posrevolucionaria, se propagó como una expresión cultural que hasta la fecha representa más una puesta en escena que una muestra de autenticidad". Véase "Muralismo y nacionalismo popular", en Antiguo Colegio de San Ildefonso, *op. cit*., p. 205.

de Oliver Madox Huefer donde se expone la idealista competitividad estética de los productores de artesanías mexicanos que anteponían la belleza a la ecuación esfuerzo-ganancia:

> los mexicanos no solamente entienden el arte de vivir mucho mejor que nosotros [en los Estados Unidos], sino que, artísticamente hablando, están siglos enteros más adelantados [...]. Amor a la belleza es tan natural en el más pobre de los mexicanos como lo es respirar; se manifiesta en todos los detalles de su vida cotidiana desde en la forma de la olla en que se cocina, hasta en el color del rebozo de su mujer [...]. Nunca empezaremos a entender al mexicano, y mucho menos a simpatizar con él, a menos que nos demos cuenta de que es, ante todo, un artista, y que participemos de su punto de vista que vincula la vida íntimamente a lo bello.[90]

A principios de 1923 el impulso que José Vasconcelos había dado a las artes comenzó a ponerse en tela de juicio, sobre todo en lo referente al muralismo. Diego Rivera, desde los primeros textos en relación con su obra en San Ildefonso, manifestó que ni su obra ni la de sus colegas (Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y otros) habían sido del gusto de todos y que fueron blanco de comentarios negativos. Más tarde estas apreciaciones se publicaron y no sólo se criticó la pintura mural, sino también el afán vasconcelista por decorar edificios públicos. En abril de 1923 Renato Molina Enríquez publicó una crítica que duramente y con tintes de insolencia desacreditaba la labor de Charlot.[91] No eran más que juicios ingenuos y viscerales donde queda claro que imprudentemente el autor intentaba pedirle al mural que respondiera a los lineamientos artísticos que habían quedado excluidos del plan original del ejecutor desde el inicio. Se le exigía veracidad histórica y buen gusto cuando justamente el pintor pretendía imprimirle a su trabajo una estilización sintética. Semanas más tarde, lanzó otra crítica donde comentaba que el apoyo "generoso y liberal" de la SEP podría ser más bien un "dispendio" que no correspondía a la respuesta obtenida por parte de los artistas y agrega: "En muchos casos la ayuda incondicional que se les suministran ha servido para que se hayan dado a la luz, o estén por dar, verdaderos abortos, obras sin aliento y sin vida, insinceras y deleznables, que el público rechaza con buen

[90] O. Madox Huefer, "El México artístico", p. 13.

[91] [Renato Molina] Enríquez, "El 'fresco' de Charlot en la Escuela Preparatoria", pp. 40 y 48.

juicio".[92] Para Renato Molina, lo único rescatable de los afanes del Ministerio de Educación era el "reflorecimiento artístico" que invade todo el país y, principalmente, la labor de Diego Rivera y sus seguidores (la contradicción es suya).

Las páginas de *El Universal Ilustrado* durante junio y julio de 1923 difundieron comentarios sobre la polémica generada entre Diego Rivera y Alfredo Ramos Martínez, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y fundador de "La Casa del Artista" con sede en Coyoacán. Del 16 al 30 de mayo de aquel año se llevó a cabo el primer Congreso de Escritores y Artistas, donde se reunió gran parte de la intelectualidad mexicana, desde historiadores y poetas consagrados hasta jóvenes escritores desconocidos. En este Congreso Diego Rivera lanzó argumentos a favor de la inutilidad de la Academia porque en realidad no estaba forjando artistas que pudieran insertarse activamente en el florecimiento del arte mexicano. Según el pintor, "Ramos Martínez lo único que ha hecho en la Academia, es desacademizarla. Ya eso es mucho". El director de la Academia, convencido de que las dos escuelas a su cargo "han sido cunas de la verdadera pintura nacionalista", comenta que "el arte de Diego Rivera no ha sido ni podrá ser genuinamente nacional, porque está impregnado de múltiples prejuicios, de visiones de las que nunca podrá desprenderse"; y más adelante añade que Rivera "va con la moda, enfermo de influencias extrañas y con sus abominables exageraciones, sólo trata de epatar a los burgueses".[93] La serie de críticas hacia el muralismo desembocó en una protesta firmada el 22 de junio.

> Se ha iniciado una campaña contra el movimiento de pintura actual de México. Sólo por la ignorancia y la envidia puede ser atacado [...]. Estamos seguros que el movimiento actual de pintura en México es expresión de la afirmación de nuestra nacionalidad, sus enemigos nos atacan a nombre del buen gusto, por-

[92] R. Molina Enríquez, "La pintura al fresco", p. 35. Diego Rivera se defiende tomando como argumento fundamental la estrecha relación que existe entre pintura, escultura y arquitectura. Véase "Sobre arquitectura", reproducido en *Textos de arte*, ed. Xavier Moyssén, pp. 56-62.

[93] Las opiniones citadas de los pintores aparecen en Oscar Leblanc [Demetrio Bolaños Espinosa], "Frente a frente", pp. 20-21 y 54. Véase también Jerónimo Coignard [Francisco Zamora], "Mundo demonio y carne. La cuestión palpitante", p. 15, y "Página de libre estética", p. 46. Aquí aparecen opiniones de Ramiro Manrique Z., de Álvaro Pruneda —"merolico de feria", según Rivera— y de una taquígrafa circunstancial que se queja de los comentarios indecorosos que Diego pronunció acerca del desagrado que causaban sus pinturas a los ojos de las mecanógrafas del Ministerio. La apenas nacida revista *La Falange* toma partido por Rivera y comenta: "no hay peor enemigo de la obra de arte, que el artista que la juzga, ni más encarnizado que el crítico —y añade más adelante— la comprensión artística no es producto de estudios y teorías sino de la intuición y de la raza". Véase sin firma, "Motivos", p. 251.

> que el gusto que lo norma, manteniéndose mexicano, encuentra acuerdo con el de los hombres civilizados de aquí y del extranjero […]. Protestamos con toda la fuerza de nuestra sinceridad contra el montón que intrigue o levante voces para estorbar la marcha del movimiento de pintura actual de México, aprovechándose de la incomprensión del vulgo semi-ilustrado de la masa incolora y mediocre, el mismo vulgo burgués que intentó desgarrar los cuadros de Manet […] guiado y azuzado siempre por los obscuros fracasados envidiosos de los artistas que trabajan de acuerdo con el sentir del pueblo y el gusto de los escogidos y sin cuidarse del burgués incomprensivo que quiere normar los derechos de la obra de arte por su propia bajeza.

Una fotografía del desplegado y su transcripción (con notables erratas) aparecen en el texto de Oscar Leblanc. Entre los pintores firmantes se encuentran Rivera, Orozco, Charlot, Montenegro, X. Guerrero, Mérida, Revueltas, Siqueiros, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Amero y J. García Uribe. Entre los que firman como "adhesiones", se leen los nombres de Tablada, Torri, Pellicer, Asúnsolo, Toussaint, Henríquez Ureña, Erro, Cravioto, Cueto, Best Maugard y el de otras figuras de cierta importancia en el ámbito cultural de entonces. Las protestas contra la pintura mural continuaron todavía. En un texto aparecido en *El Demócrata* se desacreditaba la racionalidad de las pedradas lanzadas a los murales de Siqueiros y Orozco, y se calificaba a los agresores como

> individuos inconscientes que, acostumbrados a la afeminada belleza clásica, no pueden comprender ni concebir cuando menos, que en los colores y líneas varoniles de las cosas de nuestro pueblo llamado 'bajo' hay belleza, una belleza recia, dura y amarga, vista sólo por individuos que, exentos de egoísmo, tratan y sienten con nuestro pueblo sufrido y lleno de dolores, dolores inauditos que no pueden ser expresados ni con el lápiz ni con la pintura del arte tradicionalista, y cuya expresión debe ser, como dejamos dicho, ruda, tanto que, al verla, se comprendan los sentimientos de este pueblo […]. Para terminar, exhortamos entusiastamente a los pintores nuevos para que sigan decorando nuestra Escuela con pinturas que hagan avergonzarse a los estudiantes influidos por las doctrinas burguesas, próximas a morir por el puño fuerte y viril del obrero y la espada moral del idealismo estudiantil revolucionario. [94]

[94] Sin firma, "Los destructores de pinturas. Manifiesto del Grupo Comunista Estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria", p. 3.

Vasconcelos, según declaraciones posteriores, limitaba su estética pictórica a dos términos: "velocidad y superficie; es decir, que pinten pronto y que llenen muchos muros".[95] Pareciera que el ministro estaba consciente de la imposibilidad de continuar con su proyecto ante los inminentes cambios en las coyunturas gubernamentales. Terminada la gestión de Álvaro Obregón, se presentaron algunas discordancias con Plutarco Elías Calles, el nuevo presidente, por lo que Vasconcelos decidió renunciar a sus cargos el 28 de enero de 1924, aunque no pudo dejar la Secretaría de Educación hasta julio del mismo año. Según sus propias palabras en ese momento, la motivación era del todo personal: "Dejaré la Secretaría el año entrante, porque ya siento necesidad de escribir y lo que yo tengo que decir no puede decirse en un puesto oficial".[96] Por otra parte su idealización de la labor artística como promotora del crecimiento espiritual de las masas dependía justamente de la colaboración de los artistas en calidad de misioneros-obreros-héroes, al servicio de la patria; sin embargo, estos obreros, como tales, exigían mejores condiciones de trabajo. Apelando a su derecho de congregación, en 1923 se organizaron en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Sobre este episodio, Vasconcelos comenta:

> Deseo que se pinte bien y de prisa porque el día que yo me vaya no pintarán los artistas o pintarán arte de propaganda. A Diego, a Montenegro, a Orozco, nunca se les ocurrió crear sindicatos; siempre me ha parecido que el intelectual que recurre a estos medios es porque se siente débil individualmente. El arte es individual, y únicamente los mediocres se amparan en el gregarismo de asociaciones que están muy bien para defender el salario del obrero que puede ser fácilmente reemplazado, nunca para la obra insustituible del artista.[97]

Al parecer, precisamente la incompatibilidad de lo ideal con lo político fracturó la bonanza vasconcelista, incluso en el ámbito intelectual. Pedro Henríquez Ureña llegó a sugerir a los estudiantes que se afiliaran a la Confederación Revolucionaria de Obreros de México (CROM), iniciativa no avalada por Vasconcelos. Vicente Lombardo Toledano también ejerció actividades proselitistas para que los estudiantes preparatorianos se acercaran a los obreros o, visto desde otro ángulo, para ganar votos del Partido Laboral una vez que se consolidaran sus pretensiones

[95] Ortega [Febronio], "Zig-zags en el mundo de las letras [José Vasconcelos]", p. 88.

[96] *Ibid*., p. 35.

[97] Véase J. Vasconcelos, *El desastre*, en *Memorias*, vol. II, p. 262.

políticas. En agosto de 1923 Vasconcelos había expulsado a algunos estudiantes por indisciplina, luego vino una huelga donde los jóvenes se manifestaron contra el autoritarismo del Ministro. Lombardo Toledano fue destituido de su cargo como director de la Escuela Nacional Preparatoria, posteriormente Antonio Caso renunció a la rectoría de la Universidad y Henríquez Ureña lo siguió como gesto de lealtad. Fuera del grupo cada uno siguió ejerciendo sus actividades incluso de manera sobresaliente, ya sea dentro o muy lejos de la Ciudad de México. En todo momento Vasconcelos recibió el apoyo del presidente Obregón, pero al término de su mandato, también aquél dejó su puesto y los cimientos muy firmes para la construcción del imaginario revolucionario nacionalista de los años venideros.[98]

La Falange podría considerarse el último proyecto hemerográfico apoyado por Vasconcelos. La revista, editada "*sin odios, sin prejuicios, sin dogmas, sin compromisos*", paralelamente se presentó como un vehículo de corte anti-yanqui, lleno de contradicciones. Según se lee en los "Propósitos" del primer número:

> Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y nuestra vida. No hacen por consiguiente *distingos* entre Francia o España, entre Italia o Chile; saben, que por ser latinos, estos países sienten de modo semejante al suyo, allá en lo hondo de su tradición y en lo elevado de sus ideales [...]. En contra de la civilización del norte, que bastardea el prurito mezquino de escapar al rigor del clima por el progreso del confort, está la nuestra que tiene ya ganada la materia y que por eso, vuela libre de compromisos terrenos, en la esfera del ideal y de la luz [...]. Ella sabe que *sólo el espíritu resplandece*, que *todo lo demás es sombra.*[99]

Resultan claramente identificables términos de amplia aceptación y popularidad durante los mejores momentos del vasconcelismo como 'raza', 'tradición',

[98] Para un estudio pormenorizado de los hechos y actores de este desmoronamiento político véase Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la revolución mexicana*, pp. 150 y ss. Según el historiador, en el "Grupo Solidario del Movimiento Obrero" militaban en primer lugar Lombardo Toledano, Diego Rivera, Julio Torri, Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas, Alfonso Caso, J. H. Retinger, además de Enrique Delhumeau, Salomón de la Selva, Carlos Pellicer, Ciro Méndez, Xavier Guerrero, Ignacio Asúnsolo, José Clemente Orozco, Palma Guillén, Gómez Morín y, tangencialmente, Salvador Novo como discípulo de Henríquez Ureña.

[99] Sin firma, "Propósitos", pp. 1-2.

'civilización' y 'espíritu', pero empleados aquí para sustentar una autopromoción racial e intelectual que seguramente ni Gabriela Mistral ni Manuel Toussaint ni otros colaboradores menos politizados en estas coordenadas habrían adoptado como principio propulsor de su labor creativa. Meses más tarde, al hablar de arte, se afirma que "la comprensión artística no es producto de estudios y teorías sino de la intuición y de la raza";[100] es decir, que la apreciación artística debe quedar en manos del espectador intuitivo y no del crítico cuyo entusiasmo ha sido eclipsado por la erudición. Los colaboradores de *La Falange* coincidieron ser, en gran parte, los mismos individuos que participaron en *México Moderno*, en *El Maestro* y en suplementos culturales de amplia difusión.[101] Al haber cambios en las condiciones políticas del país y en la mentalidad (y edad) de los usuarios de los tinteros de la nación, los medios de difusión de las inquietudes artísticas y literarias adoptaron formas distintas, pero, en esencia, eran producto del mismo caldo primordial: así, *La Falange* era hija de *México Moderno* y madre de *Antena* y *Forma*. En todas ellas trabajaban algunos miembros de un grupo que, acumulada la madurez necesaria, habrían de editar la revista *Contemporáneos*.

Casi como infiltración exasperante, el estridentismo salpicó igualmente de entusiasmo juvenil el proceso de nacionalización del arte, con la diferencia de no apegarse ni al discurso vasconcelista, ni al indigenismo, ni al mestizaje cultural de *bouquet* novohispano. A pesar de que desde el lanzamiento de la hoja volante *Actual*, la recepción generalizada no se mostró del todo favorable, Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce introdujeron un nuevo ingrediente para la discusión estética, quizá el menos aceptado, pero tal vez uno de los más flexibles, espontáneos, vanguardistas, universales y genuinamente revolucionarios. Si el método de dibujo de Best Maugard y el muralismo se estudian como una epifanía en el seno de la circunstancia mexicana, el estridentismo es susceptible de relacionarse con otros movimientos internacionales por su apertura frente al acontecer mundial y a las novedades que estaban transformando el devenir de la humanidad, empezando por las incipientes telecomunicaciones. En vez de preo-

[100] Sin firma, "Motivos", p. 251.

[101] Acerca de la génesis de varias de estas revistas y sus fundadores, véase G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 120- 146. Los personajes a los que hago referencia, a partir de las nóminas de colaboradores que aparecen en *La Falange* y *Antena* son Ramón López Velarde (para entonces fallecido), Ricardo Arenales, Dr. Atl, Julio Jiménez Rueda, Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Rafael Lozano, Enrique Fernández Ledesma, Adolfo Best Maugard, Eduardo Luquín, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Francisco Monterde García Icazbalceta, entre otros. Algunos de ellos tenían a su cargo secciones literarias o artísticas en revistas comerciales y se estaban perfilando como líderes de opinión.

cuparse por rescatar lo nacional de la raza, exaltaban la participación de México en la modernidad y exploraban sus posibilidades estéticas. Sin embargo, a pesar de la publicación de cuatro manifiestos, el estridentismo no dejó clara cuál era su postura en lo referente a las artes plásticas. Digamos que la interpretación del ideal pictórico se desprende más de las ilustraciones que acompañaron algunos textos que de una propuesta explícita.[102]

Carlos Noriega Hope, entonces director de *El Universal Ilustrado*, también mostró fascinación por las nuevas tecnologías y sus consecuencias. El número 308 de la revista (5 de abril de 1923) estuvo dedicado casi en su totalidad a la radio. Ahí apareció "T. S. H." de Manuel Maples Arce con una ilustración *ad hoc* de Bolaños Cacho; "El hombre antena", una jocosa y entusiasta entrevista a Manuel Doblado, el primer explorador radiofónico, por Arqueles Vela ("uno de los apóstoles del estridentismo mexicano, poeta tímido y actual secretario de redacción de este periódico"); además de otras noticias y una fotografía del primer Raúl Azcárraga, "el precursor del radio en México". Obviamente los intereses del estridentismo no se relacionaban ni con el academicismo de Ramos Martínez, ni con el primitivismo pedagógico de Rivera, ni con las expresiones populares y mucho menos con el trabajo de Best Maugard. Tal vez por esto, mientras que el renacimiento mexicano de las artes llenaba de optimismo a la comunidad, el estridentismo no fue comprendido en su esencia y, por ende, tampoco sirvió como ejemplo digno de imitación en un primer momento: habría que esperar a finales de la década para apreciar algunas influencias.

Como canto de cisne, las últimas expresiones editoriales del vasconcelismo fueron *Lecturas clásicas para niños* y los *Principios de estética* de Antonio Caso, ambos títulos impresos por la Secretaría de Educación. En el ambicioso proyecto *Lecturas clásicas para niños* se reunieron escritores reconocidos y pintores de alto valor. El primer volumen se publicó el 25 de octubre de 1924 y el segundo el 10 de junio de 1925. Según lo que se lee en el colofón de este último: "Adaptaron las leyendas del primer volumen Gabriela Mistral, Palma Guillén, Salvador Novo, y José Gorostiza y en este segundo colaboraron en igual forma Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde García Icazbalceta, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano. Ilustraron ambos tomos Montenegro y Fernández Ledesma".

[102] Sobre los manifiestos estridentistas y la inclusión del movimiento en las vanguardias artísticas resultan interesantes las nuevas apreciaciones que aparecen en varios de los artículos publicados en Renato González Mello y Anthony Stanton, coords., *Vanguardia en México 1915-1940*.

Vasconcelos no estuvo de acuerdo con el formato de los volúmenes (23 × 31 cm., aprox.) por ser inadecuados para las manos de los niños, pero en su interior se nota la influencia de su pensamiento, desde la armoniosa convivencia de artes y letras, hasta la selección de los textos (leyendas de la antigua India, mitología griega, textos judeocristianos, historias medievales, narraciones prehispánicas, biografías de personajes relevantes para la historia de Latinoamérica, etc.). En resumen, se trataba de una selección de lecturas iniciáticas que brindarían al hipotético niño lector sensibilidad literaria y conocimientos básicos para un posterior desarrollo intelectual, patriótico y espiritual sin caer en simplificaciones románticas. Eduardo Gómez de Baquero, en una reseña sobre *Lecturas clásicas para niños*, comenta:

> Vasconcelos ha sido un animador a quien no podrá olvidar la historia del progreso intelectual en América [...] se percibe que ha desempeñado aquel reformador el papel de un fermento, y que ha suscitado una legión de continuadores y colaboradores. Un libro escolar sería liviano fundamento para sacar conclusiones semejantes si fuese un hecho aislado. No es así. Otras publicaciones de la Secretaría de Educación Pública [...] revelan que el cuidado de la cultura ha llegado a ser en la República Mexicana una de las preferentes atenciones del Estado.[103]

La publicación de *Principios de estética* de Caso fue un intento por recuperar lo mejor de la propuesta estética de Vasconcelos, despojándola de su carácter didáctico y unificador. Samuel Ramos consideró que con estos ensayos Caso "es de un modo absoluto el iniciador de su estudio [de la estética] en la historia de la filosofía en México [...]. Es Caso el único que ha sabido despertar en México, país productor de arte y poseedor de una rica tradición artística, una verdadera conciencia filosófica del arte".[104] Sin embargo, no dejó de reconocer que arrastraba inconsistencias estructurales y teóricas que, si bien no le restaban importancia en el ámbito del pensamiento mexicano, el texto tampoco resultaba elocuente para el público de sus tiempos. En 1913 Antonio Caso introdujo la cátedra de estética en la Escuela de Altos Estudios; leyendo el texto, pareciera que sus fundamentos teóricos de filosofía estética se quedaron anquilosados en las lecturas de aquellos años y no contó con la apertura suficiente para enfrentarse al arte posrevolucionario y a la vanguardia internacional sin pretender ajustarlo a los

[103] E. Gómez Vaquero, "La nueva América. La cultura mexicana", p. 9.
[104] S. Ramos, "La estética de Antonio Caso", en *Estudios de estética*, p. 286.

valores que lo movieran de su zona de confort. Incluso, al referirse al crítico de arte, retomó las viejas discusiones que otorgaban legítima superioridad al poeta frente al médico (encarnado en la figura del psicólogo). Varios de sus juicios se pronunciaron perfectamente contra los vicios de los críticos más canónicos —pasando revista a Voltaire, Lessing, Erasmo, Nietzsche, Taine, Kant, Bergson, Anatole France, D'Annunzio, Maeterlink, Croce, incluso en la misma página—, pero no resultaban efectivos ni estimulantes para las condiciones culturales del México de la segunda mitad de la década de 1920. En enero de 1925 salió a la luz *Doctrinas e ideas* de A. Caso (Andrés Botas, México), pero pareciera que se trataba de un autor que estaba perdiendo vigencia. Una reseña comenta:

> No hace cinco años el nombre de Antonio Caso despertaba fervores y entusiasmos, se consideraba como el de un maestro, frente al casi inapreciado de José Vasconcelos. Este ha caído, está en el destierro, pero, en cambio, se ha levantado en el espíritu de la juventud, que lo considera más maestro que al otro y que lo escucha con devoción y atención [...El libro] contiene enseñanzas valiosas, junto a otras usadas, gastadas en demasía.[105]

Con la partida de Vasconcelos se suspendieron subvenciones económicas que favorecían el impulso artístico. El muralismo perdió el sustento ideológico primigenio y sus iniciadores volvieron al caballete. La Secretaría de Educación decidió explotar aquellas iniciativas que pudieran construir una imagen positiva de México hacia el exterior. Sin Vasconcelos como promotor, los senderos del arte se volcaron de nuevo hacia los intereses privados, y la crítica de arte, obviamente, se pluralizó y tuvo que encontrar órganos de difusión fuera del nuevo aparato político. Justamente la politización del arte contribuyó a que la creación fuera valorada a partir de la tendencia política de su ejecutante. Manuel Puig Casauranc fue nombrado Secretario de Educación por el nuevo presidente Plutarco Elías Calles; Moisés Sáenz se encargó del aparato ideológico en su calidad de subsecretario y Juan Olaguíbel se responsabilizó de la enseñanza artística, con un enfoque más bien pragmático y ya no espiritual. A partir de 1927 se volvieron raras las referencias a la estética vasconcelista e incluso, por momentos, los comentarios sobre las novedades artísticas. Pareciera que el nuevo orden gubernamental, en su afán por mantener el *status quo* del arte, lo dejó a la deriva, justo en la difusa colindancia entre identidad nacional y folklore.

[105] Pablo Leredo [Febronio Ortega], "Los libros", p. 6.

Para concluir, me parece importante mencionar a un personaje extranjero cuya filosofía coexistía con las inclinaciones nacionalistas mexicanas y que muy pronto protagonizó las discusiones artísticas en los diversos círculos intelectuales de la nación: José Ortega y Gasset. A pesar de que la filosofía de este importante pensador español fue bien recibida y mantuvo influencia directa y demostrable en varios ámbitos de la cultura en México, imprescindible resulta señalar su ensayo *La deshumanización del arte* que se publicó por entregas en *El Universal Ilustrado* en los primeros números de 1924 —casi a la par de su publicación en *El Sol* de Madrid— y antes de su edición española en formato de libro en 1925 con el título de *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, que de inmediato reclamó un lugar en las secciones de libros del momento.[106] Al inicio del ensayo, el autor sintetiza las siete tendencias básicas del nuevo estilo en el arte actual en Europa: "Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino la obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna".[107]

Vistos desde México, estos principios podrían muy bien hacerse extensivos para aplicarse al arte del momento porque, como es sabido, gran parte de los principales artistas mexicanos pasó por Madrid, París o Roma durante su formación, con la consecuente absorción de los nuevos puntos de referencia que daban sustento a las vanguardias artísticas europeas. Ante la carencia de homogeneidad entre los diversos postulados estéticos en la década de 1920, tanto en artes plásticas como en literatura, Ortega y Gasset, como respetable figura de autoridad, ocasionó inconformidades epistemológicas dentro de la cepa intelectual mexicana. Anthony Stanton comenta que, desde el principio, el texto generó lecturas disímiles, en parte por su incomprensión, sobre todo porque "emitía juicios de valor que sugerían agotamiento y decadencia.[108]

A finales de 1925 Ermilo Abreu intentó explicar el concepto de "deshumanización" partiendo de una reflexión conciliatoria con los detractores, y no justamente de un análisis concienzudo:

[106] Tzvi Medin presenta una visión general, pero pormenorizada, de la influencia del pensamiento del filósofo en la década de 1920 en *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*.

[107] J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, p. 80.

[108] Véase A. Stanton, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en R. Olea y A. Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 31.

> La escuela moderna intenta deshumanizar el arte, hacerle perder su envoltura cotidiana, para hincar sus garras en la matriz del pensamiento que anima, en el iris de los ojos, no en los ojos mismos. / Si por deshumanización se entiende el rompimiento de la envoltura objetiva, la deshumanización tiene razón de ser. Si por deshumanización se entiende el alejamiento de la "concepción de vida" del hombre, la deshumanización es un fracaso. / De este modo la deshumanización del arte no es en realidad sino la desindividualización del arte, es decir, se pretende opacar las formas externas, la envolturas plásticas, con la superación de los movimientos humanos, con la superación de las pasiones, de las características y de las modalidades que rigen o determinan a un tipo dado [...]. La deshumanización permite, en último caso, la comprensión sintética de la humanidad, porque hace perder a ésta lo que los hombres han puesto sobre ella para hacerla menos cruda y menos sincera ante los ojos del alma.[109]

La parcial aclaración de Abreu, sin embargo, no resultó satisfactoria, pues *La deshumanización del arte* mantuvo vigentes las reflexiones cada vez más viscerales entre los intelectuales mexicanos. El texto de Ortega y Gasset es de carácter descriptivo y crítico; sin embargo, parece que los interesados en la materia lo interpretaron como preceptivo, como ocurrió con la *Poética* de Aristóteles. Por un lado, los aficionados a la vanguardia no podían estar de acuerdo con la poca exaltación demostrada en la presentación de la novedad artística en que confiaban; por el otro, los artistas comprometidos con una causa específica no aceptarían los juicios que nulificaran el impulso más sincero de su producción, por personales que fueran. Seguramente los artistas vinculados con el pasado inmediato encontraron cómodo sentirse parte de los pocos que seguían todavía la ruta del arte "humanizado". Las connotaciones del término *deshumanización* son, en sí, provocativas, como se expresa en una reseña a la publicación de 1925: "La palabra 'deshumanización', en parte, tiene la culpa. Pugna demasiado con las ideas establecidas en normas intangibles para aquellos mismos que profesan desdén por toda imposición ideológica".[110] ¿Cómo podría haber deshumanización en una actividad propia del ser humano? Jorge Cuesta, en uno de sus primeros ensayos, expuso sus reflexiones sobre aquella supuesta falta de humanidad y no vaciló en calificar de erróneas las afirmaciones del filósofo español. Para Cuesta, el arte de su época no seguía los procedimientos imitativos que desarrolló el romanticismo, porque tendía a pasar por una fase de reflexión previa antes de la producción de

[109] E. Abreu Gómez, "La deshumanización del arte", p. 55.
[110] Sin firma, "José Ortega y Gasset" [Reseña], p. 3.

la obra específica y, justamente, este proceso permitía encontrar los elementos esenciales de la realidad cuya materialización podía prescindir de aquello que el filósofo concebía como humano.

> Ortega y Gasset, en su ensayo lleno de errores, dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace más artístico. Más humano, más cerca de la realidad le parece el romántico. Si la que éste le revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigne a vivir en ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte nuevo aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla. Es, al contrario, la única manera como puede vivirla sin repugnancia y como puede apasionarse en ella. Esto lo limita, pero le guarda su sinceridad. Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir: humanizándola dándole un interés, una utilidad. Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce artístico puro y de la finalidad sin fin.[111]

Jaime Torres Bodet también habló de este texto, con un tono muy aguerrido, en *Contemporáneos. Notas de crítica*, y de nuevo en *Tiempo de arena* (cap. XXXIII "La deshumanización del arte"), aunque, pasados los años, reconoció que probablemente las discrepancias se fundamentaban en el espíritu de la época, no en la correcta recepción del texto, como ya había notado el autor de la reseña antes mencionada de 1925: "Las referencias que al título he visto aquí y allá me dan a entender que todavía no se le encuentra el verdadero sentido". La lectura personal y retrospectiva del poeta mexicano permite conocer el modo en que los artistas jóvenes interpretaron las palabras de Ortega y Gasset:

> Desde un punto de vista, se había esforzado por analizar las realizaciones artísticas más modernas (sobre todo europeas) y por obtener las conclusiones históricas y sociológicas procedentes. Desde otro punto de vista, aspiraba a valorar tales realizaciones ya no con criterio histórico y sociológico, sino estético. / En lo primero, Ortega estaba en su propio campo […]. Pero lo segundo escapaba de hecho a su competencia. Además, por su fama —tan efectiva en

[111] J. Cuesta, "Notas [Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet]", p. 31. La última frase de la cita resulta curiosa, sobre todo por haber aparecido en *Ulises*, revista dirigida por Villaurrutia y Novo. Mientras Cuesta atribuye esta "teoría" como presupuesto sobre el cual Ortega y Gasset desarrolla sus erradas reflexiones, Xavier Villaurrutia más tarde utilizará los mismos conceptos de desinterés y pureza para indicar el valor estético de pintores como Julio Castellanos y Agustín Lazo.

> aquellos años—, ponía en peligro no a pocos jóvenes de Hispanoamérica, invitándoles a menospreciar lo más natural y espontáneo de su talento, sus aptitudes más sanas, su juventud.[112]

Si bien los mexicanos manifestaron su falta de comunión con Ortega y Gasset —sobre todo en lo referente a la intrascendencia del arte y a su carencia de elementos humanos—, los demás puntos no estaban muy alejados de la visión oficialista del arte moderno; de hecho, el discurso revolucionario rechazaba los productos artísticos basados en el purismo, el arte sin compromiso social y el hedonismo infructífero. Algunos espectadores o ejecutantes con mayor independencia prefirieron otros caminos y, en consecuencia, casi como vaticinio del filósofo español, recibieron críticas negativas al participar de inclinaciones artísticas que no cubrían la expectativa general. No sólo me refiero a los pintores que pretendían revivir el esplendor romántico de San Carlos, sino también a los artistas que se atrevieron a experimentar con nuevas formas de expresión, como el surrealismo, por ejemplo.

La propensión oficial era muy clara: o se estaba con Diego y su pintura rica en componentes humanos y formas vivas, comprometida políticamente, concebida como un deber social, seria, sincera y trascendente; o la incomprensión y el rechazo serían inminentes. En el ambiente cultural y editorial de México, cada una de las predilecciones en materia artística tuvo un grupo específico de adeptos; para ellos, las revistas culturales contribuyeron a la cohesión de puntos de vista con afinidades comunes, principalmente las que se publicaron de 1925 en adelante.

En las páginas de la crítica del México posrevolucionario, se encuentra el germen de las polémicas culturales, de las modas, de las directrices estéticas, en fin, el mejor vehículo para discutir qué es o qué debería ser el arte, el artista, el público y la crítica misma, como se puede apreciar en una nota de 1927:

> Porque la crítica quiere el interés y sirve al interés de un criterio determinado y en su nombre actúa y juzga, y la crónica, aunque menos tiránica, posee también el interés de abarcar, de resumir, de analizar y sintetizar para reflejar más tarde en un relato lo que se ha visto. Ante el conflicto, apto por dejar a un juicio más docto y a la vez menos desinteresado la primera, y la segunda, a los espíritus más superficiales, que puedan contentarse con relatar la apariencia de las cosas. Prefiero un modo nuevo: la impresión. / Una impresión, pues, muy

[112] J. Torres Bodet, *Obras escogidas. Poesía. Autobiografía. Ensayo*, p. 315.

> personal, será ésta. Dejo a los maestros la cruel espátula de la crítica, que acabará por descomponer los colores y destrozar las líneas de estas pinturas; dejo a los cronistas ligeros la tarea de describir el exterior de cada cuadro y de dar al lector una lista copiosa de nombres de los pequeños autores, de sus cualidades y de sus representaciones artísticas.[113]

La crítica difundida en los ensayos posrevolucionarios participó activamente en la vida cultural como espejo del pensamiento estético de una época. En su calidad de testimonio histórico, es capaz de dar respuestas muy claras al estudioso de la cultura de hoy, brindando información concreta para reconstruir el conjunto de relaciones factibles entre hechos históricos, producción artística (plástica o literaria), valoración estética e incluso intereses políticos, comerciales y personales. No hay que olvidar que algunos textos críticos, dentro de su complejidad, también llegaron a contener valores literarios. Sobre estas tendencias y estas revistas se hablará en el siguiente capítulo.

[113] Mario Rojas Avendaño, "La última exposición de pintura infantil", p. 39.

CRÍTICA DE ARTE EN LA PRENSA CULTURAL

Insertarse en la tradición de las revistas culturales significaba para todo grupo de intelectuales más o menos consolidado una legitimación social perdurable y de alta jerarquía. Nada impedía que un poeta reuniera sus obras y las editara para satisfacción personal, incluso en tirajes muy reducidos; pero la inclusión de su nombre en una revista, en virtud de su difusión, le brindaba la seguridad de llegar a un público más amplio y, eventualmente, se garantizaba la discusión inmediata sobre el contenido o el valor literario de sus textos, especialmente si se trataba de crítica o creación. El ensayo para estos escritores se presentaba como complemento para la difusión de sus apreciaciones sobre el acontecer cultural del México de aquellos años. La poesía, aunque publicada en medios de amplia difusión, no deja de ser un acto privado que refleja el punto de vista de un individuo, a pesar de sus marcadas coincidencias con sus semejantes. El ensayo, en cambio, se cultivó como producto de dominio público.

Para los escritores posrevolucionarios, la prosa ensayística fue producto de la fe en las consecuencias de la Revolución o de la fe en el engrandecimiento de la cultura a través de la palabra escrita (a veces de ambas), independientemente de su calidad artística. A partir de estos estímulos, también el grupo estridentista sentía la necesidad de tener un órgano que sirviera como vehículo de difusión de ideas hacia el exterior. En este sentido, *Irradiador* (1923) es un caso particular porque en esta revista poesía e imágenes conviven en armonía complementaria;[1] de hecho, contiene algunas composiciones que no se sabría decir con precisión si son diseños geométricos elaborados a partir de letras o poesía en forma de caligramas. Desde el primer número, *Irradiador* presentó imágenes novedosas para la época. Baste pensar en el caprichoso diseño de la publicidad de la cigarrera “El buen tono”, compuesto por palabras distribuidas sobre un entramado de líneas oblicuas que cruzan a lo largo y ancho de la imagen, creando un efecto de indeterminación; pues, a la vez que comunican un mensaje verbal, también son representaciones gráficas de la propuesta estridentista, en la que las figuras angulosas producidas con dramatismo por el grabado en blanco y negro daban cuenta de la nueva fisionomía de las grandes urbes, como un artificial organismo en proceso de metamorfosis. Lo mismo había ya ocurrido en las escasas ilustraciones

[1] Sobre las motivaciones e influencias poéticas dentro de la revista véase “*Irradiador*: proyecto de una nueva estética”, en Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, pp. 93-100.

de la revista *Ser* (1922-1923) y se mantuvo en las portadas de los libros estridentistas que se publicaron en los años subsecuentes. Además de las poesías, *Irradiador* incluyó algunos artículos que mantenían el tono convencional del manifiesto político donde cada afirmación era, a su vez, un ejercicio de autocaracterización: "El estridentismo no es una escuela literaria ni un evangelio estético. Es, simplemente, un gesto. Una irrupción del espíritu contra el reaccionarismo intelectual".[2]

En abril de 1926 algunos integrantes del estridentismo se trasladaron a la ciudad de Jalapa donde, con la subvención del gobierno del general Heriberto Jara, formaron la editorial Horizonte, responsable de la publicación de una revista homónima y de una corta serie de publicaciones literarias donde o participaban sus miembros o se hablaba de ellos. La revista *Horizonte* sirvió como escaparate institucional para la difusión de las actividades que el Estado de Veracruz estaba llevando a cabo en pro de la reconstrucción nacional: la construcción del estadio, la fundación de la universidad, la defensa de derechos laborales de obreros y campesinos, la educación y el impulso a las actividades culturales. Todo esto soportado sobre el ideal revolucionario, pues el grupo de Jara se autoproclamaba autor material de los consecuentes beneficios de la lucha armada y heredero de sus principios ideológicos (si es que claramente los hubo). El nombramiento de Manuel Maples Arce como Secretario General de Gobierno (1926) no hizo más que darle una carga de oficialidad a la corriente vanguardista.[3]

En el primer número de la revista *Horizonte* se expresa la intención de ser "el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario. Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones" (2ª de forros). Al igual que los autores de *La Falange*, los jóvenes estudiantes de Jalapa consideraban que, si bien la Revolución había arrasado con el pasado dañino, también despojó al país de una guía intelectual. Ante tales condiciones, ellos eran los más capacitados reedificar el cauce perdido como portavoces de las ideas revolucionarias: "En México, más que en ninguna otra parte, es necesario guía [*sic*], alguien que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo que era necesario destruir el pasado, fue a la batalla y lo deshizo, y ya triunfador, se halla solo, dueño de todos los caminos sin saber cuál seguir".[4] En la misma sintonía, en un texto sobre

[2] A. Vela, "El estridentismo y la teoría abstraccionista", p. 1.

[3] Para una contextualización pormenorizada de la actividad de los estridentistas en Jalapa, véase Elissa J. Rashkin, *op. cit.*, pp. 259-289.

[4] Sin firma, "Propósito", p. 1.

los tapices de Dolores Velázquez [Lola Cueto], la esposa de Germán Cueto, List Arzubide comenta que

> la gente no tiene la culpa de que pasen cosas tan lamentables; se formó su gusto en la época de importación de Porfirio Díaz, cuando lo extranjero era lo que valía; y si ahora, por la subversión de valores lograda por la revolución, su espíritu mexicano, a pesar de todo, se dirige hacia esas cosas que cree que debe adorar porque sí; es deber nuestro, de los comprensivos y preparados, indicarle que debe antes que todo comprenderlas y estudiarlas para que su gusto estragado por el extranjerismo no las amalgame y las equivoque.[5]

No está por demás mencionar que en algún artículo se reconoce cuáles son los grandes hombres de la Revolución: "De entre todos estos grandes hombres, tres son los que destacan más vigorosamente: Flores Magón, el mártir; José Vasconcelos, el educador; Plutarco Elías Calles, el estadista. Necesitamos ahora, tan sólo, que el pueblo lo sepa".[6] En casi todos los números de *Horizonte* aparecieron frases de autoafirmación donde se subrayaba con insistencia el papel refundador de la revista:

> Hemos definido nuestra actuación: somos el primer periódico revolucionario de México. En la hora en que urge formar una conciencia cimentada con los ideales que sostuvieron los sacrificados de quince años de batalla, sólo nosotros hemos estado prestos a sostener en forma decisiva los principios de lucha. Y de lucha completa, hasta nuestros medios de combate, son nuevos, están en paralelo con el momento actual; tenemos un espíritu revolucionario y queremos orientar hacia él a todas las actividades de nuestra sociedad, que hizo una revolución, pero que no sabe cimentarla [...]. Todo el pasado de mentira nos repugna, nos hiere; estamos en su contra, lo mismo en el terreno de la lucha social que exige la devolución de lo que se arrebató al pueblo que todo lo produce, como en el terreno de la lucha estética, que reclama un arte honrado, fuerte y puro, de todos los cenáculos, de las academias y de las esferas oficiales, mantenedores de artistas parásitos, aduladores, serviles e ineptos para integrar una síntesis de la vida en esta actividad ideológica.[7]

---

[5] G. List Arzubide, "Artes plásticas. Los tapices D. V. C.", p. 44.

[6] "La educación del pueblo y los grandes periódicos", p. 5.

[7] "La juventud y el periodismo revolucionario", p. 3. Incluso en el penúltimo número de la revista —después de tres meses de ausencia— en la nota editorial se comenta: "Declaramos creer en la bondad de nuestra obra, de ir dando ideas y rumbos al momento de México; después de una lucha tan dura y tan sacrificial

Años atrás, con el apoyo de Carlos Noriega Hope, los estridentistas habían encontrado un medio de alcances masivos para expandir sus ideales estéticos literarios. Con *Horizonte* la puerta se abría para la difusión de la prosa ensayística con el fin de ejercer crítica social, literaria y de arte; junto a esta última, el dibujo, el grabado y la fotografía sirvieron como ejemplos mudos, pero elocuentes de las orientaciones del arte nuevo y revolucionario. Jean Charlot, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, y algunos más, llenaron con imágenes —y palabras— la breve vida de la revista. El pintor Leopoldo Méndez interpretaba el movimiento artístico de su momento como una respuesta artística proporcional al sentimiento vital del pueblo al que seguramente no vacilarían en llamar también honrado, fuerte y puro:

> La urgencia de expresar el sentimiento de un pueblo libre, de poner al servicio de la Revolución el ansia espiritual, hizo que los pintores abandonaran la concepción artística del **arte por el arte**, que obligaba o permitía cuando menos, el trabajo que se afina hacia la perfección, para cambiarlo por una obra momentánea, sin perfiles detenidos, pero que a la postre ha creado una nueva estética, la de la protesta, llena de los anhelos populares y que como todo lo que vive de la multitud plena de rebeldía, es fuerte y es grande y nos apresa en la emoción de la batalla, que eso es la vida.[8]

En efecto, añade Méndez, "podríamos decir que la pintura salió de los talleres donde se debilitaba de aislamiento, a respirar el aire de pasión que traían los rebeldes [revolucionarios] que habían avanzado desde el campo libre hacia las ciudades domeñadas"; por lo tanto, los muralistas eran realmente los más genuinos artistas de la revolución, pues "conquistaron como soldados revolucionarios, los palacios de la burguesía y los marcaron con la imagen del pueblo descubierto en sus costumbres y en su protesta".[9] A pesar de ser pintor, en definitiva el entusiasmo juvenil no le permitió a Méndez tomar en cuenta que los primeros murales no fueron producto

como la que se inició en 1910, es necesario que surja una realidad mejor que justifique la batalla y toca a la juventud —médula vigorosa— hacer porque esta realidad se cumpla como el más alto deber de la Revolución". Véase, sin firma, "La nueva etapa", p. 3.

8 L. Méndez, "La estética de la revolución. La pintura mural", p. 48. Ya en 1924 Villaurrutia reconoció, aunque no con positiva admiración, que el estridentismo "consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos", véase *Obras*, p. 827.

9 L. Méndez, *op. cit.*, pp. 47-48.

de la libre inspiración y mucho menos consecuencia noble de la rebeldía revolucionaria. Detrás de tal labor hubo, sin duda, procedimientos burocráticos, lecturas, estudio riguroso de técnicas y materiales, críticas negativas, etc. Para la conquista de los palacios burgueses fue necesario un promotor con una ideología bien definida (Vasconcelos), un permiso y un apoyo económico otorgado por el Estado. En general, pareciera que la poca crítica de arte que se encuentra en *Horizonte* tuvo como impulso, ante todo, el agitado espíritu combativo de su época, por lo que no se dirige hacia el análisis integral de las circunstancias que acompasaron la creación, la función y los valores de la obra artística.

A la par de la defensa del obrero y el campesino, *Horizonte* y sus publicaciones destacaban el papel de las nuevas tecnologías que, paradójicamente, no tenían contemplada la pobreza ni el rezago social, tan comunes en México. La representación del desarrollo urbano idealizado impregnó las creaciones estridentistas como temática de la lírica y como soporte de diseños decorativos.

> Oh ciudad toda tensa
> de cables y de esfuerzos,
> sonora toda
> de motores y de alas.
> […]
> Oh ciudad fuerte
> y múltiple,
> hecha toda de hierro y de acero.
> […]
> Oh ciudad
> musical
> hecha toda de ritmos mecánicos.[10]

Tanto las viñetas que aparecen en los encabezados de algunos artículos como varias de las portadas de la revista tienen como imagen principal, a la par de las figuras humanas, la masa geométrica de algún edificio urbano de gran altura, antenas, fábricas en movimiento, etc. Son muy limitados los motivos vegetales y, si los hay, se representan sintetizando al máximo la complejidad de su silueta demandando un mínimo de trazos geométricos. Las figuras angulosas son en *Horizonte* una constante que se traslada a los terrenos de la poesía.

[10] M. Maples Arce, “Urbe. Canto primero”, pp. 37-40. Se trata de una edición posterior del poema aparecido originalmente en *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*.

Hacer paralelas con las calles
y jugar dominó con las casas

Lastimarse los dedos al clavar las estrellas
o dejarlas colgadas en los hilos de lluvia

La ciudad
era toda temblorosa de rubias antenas
que nacían en la frente y llegaban al sol
[…]
Los edificios
subían tan alto que al llegar a los últimos pisos
ya todos teníamos los ojos azules[11]

Los ojos de México se volvieron hacia Estados Unidos, con sus grandes rascacielos, antenas, autos y cables, ya no hacia la cultura europea de tradición grecolatina. La urbe era un sinónimo de bienestar y progreso; incluso los mármoles se pudieron sustituir por cemento, un material mucho más económico del que podían hacer uso los obreros y que, además, era susceptible de participar de la nueva estética de la modernidad geométrica que en una década había desplazado los costosos artificios ornamentales del *art nouveau*:

> La gran palanca del espíritu contemporáneo es la fuerza económica. La invasión que suponen estas ideas en las zonas estéticas, no ofrecen ningún peligro para la idealidad de la voluntad de forma, pues siendo la resonancia de la verdadera realidad, en nada lastiman la fuerte ideología en que finca sus delimitaciones. La técnica monolítica del sidero-cemento, y la característica esencial de la sustentividad contemporánea, afirman en el esplendor de la arquitectura nueva, simultáneamente a la intrepidez espiritual de la época, la precisión integral de la pureza geométrica.[12]

Evidentemente, esta modernidad a ultranza, materializada en el estadio de Jalapa y en otras construcciones ligadas con la universidad de Veracruz, se contraponía a la corriente folklórica persistente en las páginas de las publicaciones comerciales en su afán por participar del nacionalismo. Algunas manifestaciones

[11] Kyn Taniya [Luis Quintanilla], "¡Oh ciudad infantil!", p. 29.
[12] M. Maples Arce, "Nuevas ideas. La estética del sidero-cemento", p. 11.

artísticas se salvaban de una crítica negativa por parte de los redactores de *Horizonte*, como los tapices de Lola Cueto, por tratarse de obras originales fabricadas con la conciencia de un artista y no con la inercia del artesano. Germán List Arzubide, quien descubre estas maravillas en casa de su amigo, escribe:

> ¿Es mexicana y sin embargo no lleva ni el calendario azteca ni los colores de los sarapes de Saltillo? Va a decir por allí alguno de esos señores que en su casa tienen sobre una **chaise longe** [*sic*] extendidos los clásicos ponchos fronterizos, y que han mandado adornar los muebles del hall con grecas aztecas, creyendo con esto, hacer una empresa de patriotismo en paralelo con el arte. Sí, señor, es mexicana, pero no rastacuera, porque lo que usted hace es un revoltijo que ha extraviado el gusto y que resulta de lo más cursi y absurdo del planeta; hace usted lo mismo que si se le ocurriera un día adornar con una carátula de reloj los respaldos de sus sillones morris o poner a la fachada de su casa unos dorados Luis XV. Las estilizaciones totonacas o mayas que usted ha visto en la pirámide del Tajín o en el Palacio del Palenque, fueron ideados por inteligencias que se inspiraban en la Naturaleza y por lo tanto no podían extraviarse [...] y al afinarlas en los muebles y empequeñecerlas, lo único que se logra es desambientarlas y hacerlas ridículas por débiles.[13]

Pocas semanas antes se publicó otro artículo al respecto en el que se afirma que dichos tapices "son de un mexicanismo genuino, sin tener la vulgaridad de las cosas populares, que siempre tiene un marcado sentido de uniformidad. Estos tapices son verdaderas creaciones de arte. En ellos está estilizado el espíritu mexicano y superado totalmente. Su mexicanismo no se obtiene con lo superficial, con lo pintoresco, sino con la intención y el colorido, que es de una sorprendente visualidad".[14]

Y, sin embargo, el mismo Germán List aplaudió con lírico sentimentalismo la presencia de componentes folklóricos en la inauguración del estadio de Jalapa. Lo interesante de su crónica es que, para él, ya en 1926, la colorida china poblana se había impuesto sobre la sensual tehuana —incluso en Veracruz— y el jarabe, producto musical del centro del país, se aceptó como ritmo común a toda la nación.

> Luciendo el traje tres veces bello (de color, de forma y de tradición) de la china poblana, mil hermosas muchachas, más hermosas en el ambiente amoroso de frescura de la mañana, bailan con atrayente uniformidad nuestra danza nacional:

[13] G. List Arzubide, "Artes plásticas. Los tapices D. V. C.", p. 43.

[14] Véase Vidal Osorio, "Tapices mexicanos", p. 42.

> el jarabe; y alrededor del sombrero de charro, del amplio sombrero que habla de vida nutrida por el sol, conquistadora de la tierra, gira vestida de vibrantes colores en la luz que se irisa en las lentejuelas y en los ojos iluminados que se humedecen de entusiasmo y de fervor, la patria buena de trabajadores que después de las diarias fatigas, entretiene las horas con la exaltada pasión de su música y la interpretación de su danza.[15]

Si bien para muchos el estridentismo "no logró trascender dentro de la cultura mexicana, al menos como movimiento",[16] según una afirmación de Leopoldo Méndez varias décadas después, es innegable que las publicaciones en que participó el grupo tuvieron en su momento una recepción polémica y las imágenes que en ellas se reprodujeron sirvieron como ejemplo para aquellos que defendían los aspectos estéticos de la modernidad industrializada y del nacionalismo vanguardista; pero también contrastaban con aquellas posturas sustentadas en las convencionalidades europeizadas del arte donde lo nacional se limitaba a lo folklórico. *Horizonte* manifestó sus compromisos sociales publicando textos con tintes comunistas y los comentarios sobre las artes por parte de artistas plásticos o literatos auxiliaban la conformación del presunto pensamiento revolucionario. Desde un punto de vista literario, la revista *Horizonte* publicó asiduamente noticias sobre novedades editoriales y discusiones acerca de la literatura del momento; además, tuvo la preocupación de compartir con los lectores algunos poemas de publicación reciente o inéditos, en su mayoría de los autores que habían participado de manera activa en el movimiento estridentista, y algunos cuentos de autores muy ajenos al movimiento (Edgar Allan Poe y Manuel Gutiérrez Nájera, por citar un par). En relación con la prosa, sin embargo, no parece haber existido un interés particular por la experimentación literaria en sus páginas. A pesar de que Arqueles Vela había sorprendido al público con la prosa narrativa de *La señorita etcétera* (1922) y con varios ensayos en *El Universal Ilustrado* que atestiguaban nuevos enfoques en los alcances expresivos de las letras, pareciera que en *Horizonte* la preocupación principal era ofrecer exclusivamente lecturas capaces de convencer a los lectores de la validez de su postura ante la revolución y los avances tecnológicos, no textos ensayísticos en cuya naturaleza literaria quedaran reflejadas las preferencias del grupo, aunque no faltan esporádicas chispas de humor, sobre todo para ridiculizar lo que no era digno de etiquetarse como revolucionario. El tono

[15] G. List Arzubide, "Construid un estadio. Mensaje a la provincia", p. 8.

[16] Sin firma, *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha*, p. 100.

beligerante y aguerrido propio de la oratoria política es común denominador en varios de sus textos, reforzado por conceptos muy bien connotados en la esfera de los problemas sociales de la clase trabajadora. Ya desde el nombre "Ciencia y técnica", "Temas de educación" y "Páginas de lucha social" sus secciones reflejan cabalmente las aspiraciones fundamentales de la revista.

En junio de 1926 —mismo mes en que el Dr. Atl lanzó la revista *América*— en una reseña anónima sobre la revista *7 Arts* (publicación popular editada en Bruselas) se comentaba la necesidad de una revista similar para el pueblo en el continente americano,

> sobre todo en los países como México, que tienen un lastre de población analfabeta a la que se intenta incorporar al progreso por medio de la enseñanza, pero a la que una vez dados los esenciales rudimentos de la lectura, se abandona, creyendo que ellos solos se interesarán por el libro. El periódico va al pueblo, lo busca, lo insta para que lo lea, y aún en aquellos que han sido enseñados deficientemente a leer, será de gran utilidad una revista de pocas páginas y de poco costo, que lleve las palpitaciones y las inquietudes del mundo hasta el más apartado rincón de la República. / Sobre todo un periódico de crítica estética, serviría en el momento actual, para orientar también a nuestra pequeña burguesía, que influenciada por otros periódicos sistemáticos y utilitaristas, donde el mal gusto impera, sienten en una forma equivocada y ramplona.[17]

Forma. Revista de Artes Plásticas (1926-1928)

Como si los dirigentes de la nación hubiesen prestado oídos al lamento, para el mes de octubre del mismo año apareció el primer número de *Forma.* Ante las exigencias de la Revolución, la Secretaría de Educación tuvo que organizar y jerarquizar las manifestaciones artísticas para que la sociedad estuviera convencida de que la nueva administración también alimentaba el valor de lo mexicano, pero tomando como foco de irradiación artística al pueblo mismo. Para Vasconcelos la iniciativa habría sido aceptable, pero quizá no habría estado de acuerdo en dejar que la creación espontánea fuera tomada como bandera del espíritu artístico de la nación. Limitar los valores de la obra a la condición infantil, indígena y marginal ciertamente no debería tener repercusiones en la percepción estética,

[17] Sin firma, "Notas, libros y revistas", p. 47.

pero a nivel demagógico el efecto fue bastante positivo. Aquel renacimiento artístico del que ya no se hablaba tanto pareciera haberse olvidado de los artistas profesionales o en formación. Rivera, Orozco, Siqueiros y Montenegro conservaron su *status*, pues la pueril firma de un campesino o de un reconocido y virtuoso artesano realmente no opacaba la posición de ningún artista ya consumado.

Después de Vasconcelos la recepción artística repercutió de inmediato en las publicaciones periódicas comerciales y en otros medios que brindaron apoyo comprometido a las manifestaciones populares mediante difusión, comentarios históricos y notas críticas. En este contexto, la revista *Forma* pudo dar continuidad a las políticas de origen vasconcelista, pero sin llegar a profundizar en su sentido filosófico. La revista fue ideada por Gabriel Fernández Ledesma, codirigida por Salvador Novo (primero "censor" y luego "Representante del criterio artístico de la Sría. de Educación") y patrocinada por la Secretaría de Educación. Desde su primer número se adhirió a la batalla contra "el mal gusto francés del siglo diecinueve", al igual que *Horizonte*, y aplaudía la respuesta de la raza "hoy que el gobierno de la revolución, en una clarinada nacional, quiere unificarnos en lo que más tenemos de fuerza creadora para integrar una patria". El arte es la "cualidad primordial de la raza", como afirma José Manuel Puig Casauranc en la presentación de *Forma*, pues bastaba observar los vestigios prehispánicos y el sincretismo de la Colonia para darse cuenta de ello. Estas expresiones artísticas se imponían como un nítido reflejo del arte de la patria, de la verdad mexicana y, por extensión, latinoamericana. Si el arte es una expresión de la verdad, se entiende por qué Fernández Ledesma sostenía que para acercarse a ella era necesario

> Educar al pueblo en el nuevo concepto estético racial (nuestra raza presente). Entonces veremos aparecer, como inmediato, el fenómeno de cohesión continental. Sólo que, en este primer paso, habrá de ser urgente el imperativo inmediato de establecer una purificación de elementos, una liberación de extrañas influencias y una descastación de mentiras arraigadas… ¿Por qué empeñarnos en volver los ojos a Europa para traducir el magnífico poema de nuestra vida americana? Nosotros, artistas plásticos, debemos descubrir la fórmula ideológica expresiva de nuestra patria.[18]

Al final de su disertación el autor expone algunos principios que regirían la revista:

[18] G. Fernández Ledesma, "Móvil", p. 13.

> FORMA es la nueva voz de los artistas plásticos de México. Con esta representación envía un saludo cordial a las juventudes de América e invita a todos los pintores, escultores, grabadores, dibujantes, arquitectos y críticos, a colaborar en esta obra común, por la ORIENTACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS CONTINENTALES cuyo esfuerzo, en el que se interesan vivamente nuestro Ministro de Educación Pública y su Universidad significará la contribución militante y sincera para alcanzar a la armonía espiritual de todos los hombres de nuestra raza.

Bajo estos presupuestos, la revista *Forma* entró en los ambientes culturales con la pretensión de transformarse en modelo de publicación periódica de calidad y también como órgano difusor de las ideas estéticas oficiales que, por irradiar de un nuevo gobierno con una nueva administración, eran concebidas necesariamente como revolucionarias. Además, la revista se concentraba casi exclusivamente en aspectos relacionados con artes visuales y cultura popular. Esto marcaba su diferencia frente a las publicaciones anteriores que tras la etiqueta de arte o cultura se limitaban muchas veces a las manifestaciones literarias.

Cabe recordar que, en relación con la literatura, en 1925 se inició una pequeña polémica sobre la virilidad que deberían ostentar las letras después de la revolución y el afeminamiento con el que se tildaba la lírica de Novo y Villaurrutia. Según explica Sheridan, he aquí la presunta razón de la decisión de Puig para limitar el campo de acción de la revista.[19] Incluso Alfonso Reyes había hecho un comentario relacionado con la falta de virilidad del grupo de poetas jóvenes de la Ciudad de México en una carta dirigida a Antonio Solalinde el 25 de agosto de 1924:

> Hay entre ellos mucha mariconería, enfermedad nueva aquí, y eso me aleja de muchos y me hace sufrir, pues no soy tan escéptico e indiferente como yo mismo me lo figuraba. Los nombres principales: Xavier Villaurrutia, prosista sobre todo y también poeta, crítico: el único culto de todos ellos, muy inteligente; Carlos Pellicer, poeta inculto, simpático, chicanesco [*sic*], que cree ser original porque no sabe nada de lo que han escrito los hombres […] Salvador Novo, ingenioso y no muy orientado todavía.[20]

Tiempo después, el 21 de diciembre de 1924, apareció en *El Universal* un artículo de Julio Jiménez Rueda titulado "El afeminamiento de la literatura mexicana". En este texto, de manera más o menos directa, se hizo alusión a las debilidades de

[19] Véase G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 274-280.

[20] S. Novo, *Viajes y ensayos*, vol. II, pp. 646-647.

cierto grupo de poetas que se distinguían por falta de compromiso social y por afeminamiento tanto figurado como real. La literatura viril era, en cambio, comprometida, audaz, contundente, con carácter, etc.; todas apreciaciones subjetivas que no tienen nada que ver con el género masculino, pero sí pueden analizarse como consecuencia de un cierto resentimiento social contra los privilegios de aquellas figuras —casi todas pertenecientes al "grupo sin grupo"— con las que los poetas de cierto renombre y de indiscutible heterosexualidad debían compartir espacios en sus actividades cotidianas y en las revistas culturales de amplia difusión. A este respecto, Víctor Díaz Arciniega comenta que la finalidad de Jiménez Rueda era "criticar el aspecto más vulnerable de algunos jóvenes escritores, una personalidad con manifestaciones evidentemente homosexuales, que provocan envidias y críticas debido a que ya disfrutan de cierto prestigio y poder en la sociedad cultural, el gobierno y la opinión pública".[21]

La polémica que desató el presunto "afeminamiento" de la literatura continuó durante toda la primera mitad de 1925 y en ella intervinieron las principales publicaciones periódicas, sobre todo en *El Universal*, *Excélsior* y *El Demócrata*. Entre las víctimas, prácticamente sólo Salvador Novo alzó la voz para defender a Villaurrutia y a Torres Bodet en el artículo "Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual" y, para atacar a los victimarios, en "Notas sobre la literatura de México", donde afirma que hay un gran contingente de escritores —seguramente entre los que se encuentran algunos participantes de la polémica— que son "poetas románticos que se mussetizan en nuestras apartadas provincias y que, en [*sic*] fuerza de llenar huecos en las ediciones dominicales de los periódicos, acaso estimados por las familias, se adueñan de una credencial de escritores y reclaman su segundo palco en el Parnaso".[22] Llama la atención que Julio Jiménez haya iniciado la polémica. Seguramente se trató de una manifestación de descontento hacia el "grupo sin grupo" que pudo haber nacido desde que trabajó con Novo, Villaurrutia, Gorostiza y Ortiz de Montellano en la revista *México Moderno* (1921-1923) o mientras colaboraba en el equipo de Vasconcelos como subdirector de bibliotecas, siendo director Jaime Torres Bodet.[23]

[21] V. Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 58.

[22] S. Novo, "Notas sobre la literatura de México", p. 10.

[23] Varios de los textos relacionados con la polémica sobre afeminamiento, vanguardia, modernidad o espíritu revolucionario en las letras se encuentran reproducidos en Antonio Saborit, coord., *El Universal Ilustrado. Antología*, pp. 95-195. Véase también Bogar Alejandro Gasca, *"El Joven" de Salvador Novo como respuesta a la polémica periodística sobre el "afeminamiento literario de 1925"*.

Los personajes que firmaron los artículos de *Forma*, en muchas ocasiones fueron los mismos que habían participado en revistas anteriores y que colaboraban asiduamente en publicaciones periódicas de difusión masiva, a pesar de que sus posturas políticas ya se habían definido en pro o en contra del discurso oficial revolucionario. En este caso la visión comprometida, pero inclusiva, de Salvador Novo permitió la coexistencia de críticos cuya rigurosidad académica era innegable, como Manuel Toussaint, Samuel Ramos o Manuel Romero de Terreros; artistas de aguerrida reputación política como Jean Charlot, Diego Rivera y el Dr. Atl; pero también había lugar para algunos jóvenes que habían participado desde años atrás en los talleres editoriales de la SEP y en revistas culturales, comenzando por Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. Los siete únicos números de la revista se publicaron con irregular intermitencia de octubre (más bien noviembre) de 1926 a finales de 1928. A pesar de la existencia de textos de crítica, la mayor parte de las colaboraciones de la revista se circunscriben en la promoción de las artes aplicadas de tipo popular. Es notable la intención de hacer propaganda política a partir de los resultados inmediatos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que se estaban ganando la simpatía internacional gracias a las obras de los niños que en ellas participaban, donde el componente indígena campesino merecía especial atención. Justamente el arte se concebía como una reacción inherente a la naturaleza y, planteada así la cuestión, México era un territorio privilegiado, pues en sus paisajes había suficiente material de inspiración capaz de transformar en arte la expectación, prescindiendo de academias. Una de las misiones fundamentales de *Forma* era impulsar la apreciación de las artes populares difundiendo su supremacía, como se puede leer en el tercer número de la revista:

> Uno de los puntos fundamentales que defiende "FORMA" es el poner en su lugar los valores de lo que en México se ha dado en llamar "arte popular" con el designio —queremos creer que subconsciente— de ponerle fuera de concurso y tomar hacia él una actitud protectora, pero llena de suficiencia y superioridad. Esto es natural social y comercialmente, dada la estructura de nuestro país en estos terrenos.[24]

Esto explica por qué José Clemente Orozco, a la pregunta "¿Cuáles deben ser las principales fuentes de enseñanza para las artes plásticas?", respondió que "La única fuente de enseñanza para las artes plásticas de México, o de cualquier otro

[24] Sin firma, "Escultura", p. 2.

país, debe ser la Naturaleza misma, tal como es. Las otras fuentes sólo pueden servir para hacer erudición y comercio".[25] Una respuesta más amplia a la pregunta de la misma encuesta de *Forma* la ofrece Manuel Ortiz Monasterio:

> Sólo acercándose intensamente a la Naturaleza, sólo penetrando en el fondo de nuestra raza y analizando hondamente nuestros problemas sociales, serán capaces los artistas de expresar nuestra vida nacional. A esto debemos agregar un estudio racional de nuestra tradición artística indo-hispánica, y de la tradición artística universal, que permita distinguir lo que hay de específico e inmutable en el arte, y que, a la vez, ponga en condiciones al artista para separar lo imperativo y efímero de la 'moda' de lo potestativo y eterno del "arte de verdad".[26]

Este "arte de verdad" es, entonces, el resultado de la simbiosis entre el ser humano y su entorno, entre la necesidad presente y la tradición, entre lo local y lo universal y, al parecer, el México posrevolucionario contaba con suficientes recursos para alcanzar este ideal. Incluso para Renato Molina Enríquez la sola geografía justificaba un argumento predeterminista del arte en el Valle de México: "La excepcional limpidez de nuestra atmósfera que permite delimitar la silueta precisa de todo lo que nos rodea, otorgándonos su contorno nítido —con un sentido tan preñado de plasticidad que casi solicita nuestro tacto—, no puede ser ajena a ese peculiar 'sentimiento de forma' que organiza lo más característico de la producción artística de las culturas indígenas que florecieron en esta elevada meseta".[27]

Uno de los personajes más presentes en *Forma* fue Jean Charlot que, si bien no contribuyó con ilustraciones vanguardistas como en *Horizonte*, sí lo hizo con varios ensayos breves donde externó una perspectiva distinta para legitimar el arte popular. Él fue más allá de la simple artesanía y se concentró en expresiones artísticas que tenían a la vez una determinada utilidad: "La belleza de la obra y la sabiduría del obrero se miden por la comodidad que tienen el objeto, y será bella la silla en la cual se puede sentar uno cómodamente, con estabilidad perfecta y con un respaldo en el cual no molesten ni clavos ni esculturas".[28] Diego Rivera ya había desarrollado una idea similar algunos años atrás al afirmar que "un carpintero hace una silla adaptada a las necesidades de su cuerpo. Si no logra esto, su obra no será una verdadera obra de arte, ya que le faltará la esencia humana que es lo

[25] Sin firma, "Encuesta", p. 5.
[26] *Idem*.
[27] R. Molina, "La pintura mural. Fermín Revueltas", p. 33.
[28] J. Charlot, "Para las gentes de buena voluntad", p. 34.

más importante. Sin importar cuan fiel reflejo sea desde un punto de vista honrado, permanecerá como un fragmento, no bien relacionado con la proporción física y espiritual del hombre".[29] Este mismo principio se podría aplicar a cualquier bien material decorativo, pero no aquel inventado desde la tradición europea, pues resulta artificial y elitista, por lo tanto, frívolo y egoísta. La obra de arte genuino es la que se genera dentro del seno de la sociedad para satisfacer sus propias necesidades y para ser apreciada por sus miembros. No tiene que ver con el arte que se aprende en las academias, pero eso no le resta valores estéticos. Para Charlot, en cuanto a decoración, México era como Pompeya: también aquí se nota un dilema de clase "en el mal gusto de los interiores adinerados y en el buen gusto de los barrios pobres".[30] Un ejemplo claro lo constituían las decoraciones plásticas de las fachadas de las pulquerías cuya importancia, según Charlot, "reside, sobre todo, en el hecho de que son de las pocas pinturas de esta época que tienen una razón de ser, y por ende el derecho a existir".[31] En la misma sintonía el Dr. Atl consideraba que los retablos eran productos culturales "inocentes" e "ingenuos", además "se singularizan por un grande deseo de expresar la verdad, es decir, tienen una tendencia esencialmente realista —dentro de un ritmo asimétrico".[32]

La pintura de las pulquerías, así como los ex votos fueron revalorados por su capacidad de comunicar un mensaje que, aun siendo muy íntimo, estaba sujeto a la interpretación de la masa, compuesta por campesinos y, sobre todo, por obreros. Esta funcionalidad comunicativa de la pintura la notó también Anita Brenner y en un pequeño ensayo sobre David Alfaro Siqueiros afirmaba que, después de su viaje por Europa, el pintor encontró "la utilidad y la finalidad del arte, pues en un país donde se lee poco, como es México, la pintura conserva su antigua función de propagar ideas, cuya función la hizo nacer y perdurar por el curso de los siglos. Pensó que una pintura, como una frase, era buena si expresaba clara y sobriamente una idea".[33] Al final de este artículo Novo anota "'FORMA'

[29] D. Rivera, "El espíritu gremial en el arte mexicano", reproducido en *Textos de arte*, pp. 65-66. El texto originalmente apareció en inglés en *Survey Graphics*, 5 (1º mayo 1924), pp. 174-178.

[30] J. Charlot, "Pinturas murales mexicanas", p. 10.

[31] *Ibid*, p. 11.

[32] Dr. Atl, "Los retablos del señor del Hospital", p. 17. El texto es un extracto del capítulo XX "La pintura" de *Las artes populares en México*. Se eliminó casi en su totalidad la primera mitad del texto en el que Atl cita un artículo que Diego Rivera publicó en *Azulejos*. Las ilustraciones que acompañan el texto de Atl también provienen de *Azulejos*. En *Forma* se reproducen ejemplos diferentes.

[33] A. Brenner, "David Alfaro Siqueiros. Un verdadero rebelde en arte", p. 23.

acoge la obra de Siqueiros, por lo que de firme expresión plástica significa, sin que le interesen, ni menos apruebe sus ideas filosóficas o políticas". Quizá Novo tenía presentes unas declaraciones del pintor publicadas en *El Machete* el 10 de agosto de 1924:

> Los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores que hemos sido arrojados por los reaccionarios colados en la administración púbica, y los que sus intrigas jesuíticas sigan arrojando, colaboraremos en *El Machete*. Cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario […]. Dedicaremos nuestras actividades particularmente a combatir la prensa burguesa, que ha conseguido inculcar en la conciencia de muchos hombres de buena fe del gobierno actual, prejuicios contrarios a nuestra labor revolucionaria.[34]

A propósito de la revista *Forma* y sus intenciones políticas, Sheridan afirma:

> la batalla de *Forma* dice más de lo que calla, porque su manera de callar es elocuente. Los nacionalistas no podían deshacerse de los 'exquisitos' porque Novo era, a fin de cuentas, el del dinero. Los 'exquisitos' se divertían molestando a los nacionalistas con sus pequeños sabotajes ideológicos. Revista híbrida en este sentido, *Forma* contiene el germen de la disputa sobre nacionalismo y universalismo que ya después, cada grupo con sus respectivos órganos de difusión sostendrá en su momento.[35]

Si durante el breve periodo vasconcelista el conocimiento de la historia, la filosofía y la literatura contribuían al desarrollo individual y colectivo de los niños-artistas, pareciera que la segunda mitad de los años veinte tendía a preservar su primitivismo.[36] Si la educación modifica la manera de ver y representar el mundo ¿habría que evitarla para salvar la "pureza" del arte? Precisamente las corrientes europeas pretendían volver a esa ingenuidad pueril que se pierde al entrar en contacto con los productos culturales más complejos de la civilización, y se dice

[34] Reproducido en Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, p. 30.

[35] G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 278.

[36] Sobre las dificultades que se presentan al momento de tratar de estudiar el concepto de "primitivismo" en México, véase Roger Bartra, "Los salvajes de la modernidad tardía: arte y primitivismo en el siglo XX", en Alicia Azuela y Guillermo Palacios, coords., *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, pp. 117-136.

que algunos artistas europeos lo lograron, pero la diferencia con las obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre radicaba en que estos niños se mantenían alejados de la cultura como consecuencia del rezago social y no por una convicción artística y política derivada de las tendencias ideológicas de posguerra. Como si se tratara de un don divino, Gabriel García Maroto se pregunta "¿Por qué milagro de no sabemos qué deidad, estas pinturas, realizadas en la ausencia más absoluta de las obras maestras del arte moderno de Europa, se enlazan con éstas, muestran las líneas esenciales de éstas, superan en muchas ocasiones, las virtudes de éstas? ¿Qué poder sobrenatural anima concreción tan llena de plásticos valores?"[37] Para algunos esto constituía una verdadera ventaja y un valor agregado: "los dibujos ejecutados por niños en las escuelas rurales del país, son superiores en ingenuidad, en fuerza expresiva y en calidad artística a los que se producen en las escuelas de la ciudad, como que aquéllos se hallan libres de la malsana influencia, inevitable en éstas, de los malos modelos y del industrialismo en el arte".[38] Cabe destacar que sólo en el último número de la revista *Forma* se hace una pequeña mención a los niños que desarrollan la expresión artística en la ciudad, no en el campo: "El niño obrero refleja, estando rodeado por él, un ambiente ya no local, sino parte de una civilización standard, práctica, sobria, joven y muy desprovista, por cierto, del encanto de las cosas y de las costumbres próximas a desaparecer [...]. Por eso mismo resulta más emocionante ver cómo el niño, empujado por una honda fuerza racial, logra con tales elementos internacionales, crear arte mexicano".[39]

A partir de la presentación de Puig Casauranc, se constata que el arte liberado de malas influencias no permitiría la reflexión ni la teorización por parte del ejecutante, pues se trataba de un producto espontáneo que abría las puertas a la apreciación estética, no al precepto. Para que no se corrompiera, debía resguardarse de factores externos, incluido el razonamiento crítico; así que cualquier reflexión debería mantenerse al margen de los oídos del ejecutante so riesgo de interferir de modo contraproducente en su producción artística. Ya en el prólogo de *Lecturas populares* (1925) Esperanza Velázquez Bringas afirmaba:

> De nada sirven las revoluciones, si sus principios no se graban profundamente en el alma popular. El triunfo armado es únicamente la posibilidad para realizar

[37] G. García Maroto, "La revolución artística mexicana. Una lección", p. 11. Sobre el tema de las escuelas independientes, véase Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*.

[38] J. M. Puig Casauranc, [Presentación,] p. 1.

[39] J. Martín Ramírez, "El centro popular de pintura de San Pablo", p. 6.

> reformas sociales permanentes […]. Los niños de hoy, llamados a formar las familias del mañana, deben ser informados desde la escuela de toda la ideología revolucionaria, para que en el futuro no sean los oposicionistas ni los detractores de las ideas renovadoras, sino que por el contrario, si es preciso, sepan defender no sólo la patria, sino las instituciones nacidas al calor del derecho colectivo […]. Necesitamos que la juventud comprenda que México ha ido a la revolución para hacer la redención del indio, y para obtener para el obrero y para el campesino aquellos derechos y aquellas mejoras trascendentes que antiguos regímenes les habían negado.[40]

Manuel Puig Casauranc, en su calidad de ministro de educación (1924-1928), y Moisés Sáenz, como subsecretario, se dieron a la tarea de crear las escuelas de educación secundaria a la par que apoyaban las políticas anticlericales promovidas por Plutarco Elías Calles desde la trinchera de la educación pública, algunas con probado uso y abuso de violencia. Partiendo de las bases vasconcelistas de la educación artística infantil, la nueva administración despojó la iniciativa original de su carácter espiritual y de formación integral del individuo para continuar con las tareas de promoción cultural con objetivos más bien propagandísticos que, entre otras cosas, ayudaran a obtener indulgencia por parte de la opinión pública internacional ante la oleada de violencia de aquellos años. En particular, las noticias acusatorias en contra de las medidas violentas que el gobierno de Plutarco Elías Calles aplicó para reprimir el poder de la Iglesia católica, lo que se conoce como Guerra cristera. Con el Presidente Calles, Salvador Novo fue el nuevo responsable de la Dirección Editorial; Rafael Pérez Taylor, del Departamento de Bellas Artes; Juan Olaguíbel, de la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales; Luis Márquez, de los Talleres Cinematográficos y Rafael Ramírez, de la Dirección de Misiones Culturales. La dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes siguió a cargo de Ramos Martínez. Acerca de los avances de la administración pública en materia artística. En cuanto a los debates culturales que se han expuesto, Julieta Ortiz apunta que

> los planes de estudio y aquellos documentos que expresan objetivos didácticos e ideológicos concretos, tales como informes y memorias, denotan menores discrepancias que las mencionadas por fuentes hemerográficas y manifiestos de la época. Esto lleva a suponer que la polarización que dividía el medio artístico se debió, en buena medida, a desencuentros políticos y enconos provocados más por la pasión que por postulados teóricos de fondo y […] la debilidad de

[40] *Apud* Pablo Leredo [Febronio Ortega], "Los libros", p. 4.

la política educativa en materia de arte se debió al desfasamiento entre la teoría, la acción y los requerimientos sociales del momento.[41]

Cuando Manuel Rodríguez Lozano asumió el cargo de jefe de los talleres de dibujo, se eliminó de la instrucción oficial el método de Best Maugard, con las connotaciones que arrastraba. Más allá de las merecidas críticas, la carencia de una verdadera demanda social acabó con el apoyo de sus seguidores y ejecutores. Con motivo del cambio de paradigma, Salvador Novo publicó una de sus primeras críticas de arte, donde ya se delineaba su característico estilo de lucidez burlona y su intelectualizado uso del lenguaje.[42] En cuanto a las limitaciones del método de dibujo, uno de los principales problemas que señaló era la reducción de los motivos artísticos a la representación de "la flor estilizada, el venado, el maguey y la china poblana",[43] diseños típicos y casi exclusivos de las jícaras de Uruapan. La realidad que veían los ojos de los niños tenía volúmenes y sombras, por lo que, de manera intuitiva, ellos mismos comenzaron a traicionar "las reglas artificiales de mexicanismo gregario y monótono"[44] propias de aquel método. Novo aplaudió que Rodríguez Lozano hubiera restituido la creatividad de la expresión individual al tomar como modelo genuino de arte nacional espontáneo el uso de los retablos populares (o ex votos), pues "cumplen, sin conocerlos, los postulados de la estética más reciente: por medio de colores y líneas combinadas de una manera significativa, entonan una música que no cuenta cuentos ni reproduce fisionomías reconocibles; que únicamente conecta al artista que 'crea' con el artista que admira".[45] A partir de estos principios, el artista para Novo era "un dios que coloca las cosas y las personas donde le place, deformándolas en bien de la expresión individual";[46] por eso resultaba necesario desechar el "jicarismo" infértil del sistema de Best Maugard.

[41] J. Ortiz Gaitán, "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)", en Aurelio de los Reyes, coord., *op. cit.*, pp. 219-260.

[42] S. Novo, "La última exposición pictórica juvenil", pp. 28-29, 41. En este texto, Novo aprovecha para lanzar una crítica hacia los consumidores de arte: "Nuestros coleccionistas y nuestros colonialistas han perdido el apetito desde que saben de la existencia de Rivera y continúan adquiriendo cromos en la avenida Madero". Por un lado, se hace referencia a la sobrevaloración de Diego Rivera y, por el otro, se burla un poco de la insensibilidad estética que permite inclinarse por una impresión mecánica en vez de preferir una obra de arte auténtica.

[43] *Ibid.*, p. 28.

[44] *Ibid.*, p. 29.

[45] *Ibid.*, p. 41.

[46] *Idem.*

Después de Rodríguez Lozano, ocupó el cargo en los talleres de dibujo Juan Olaguíbel y con él se impulsó aún más la creación artística dentro de las Escuelas al Aire Libre que, en su mayoría, estaban situadas en puntos alejados de la ciudad y sus alumnos eran, en muchos casos, niños marginados de sustrato indígena.[47] Entre 1925 y 1926 la difusión de los productos artísticos surgidos de estas escuelas atravesó las fronteras del país, como una demostración de que México se estaba recuperando de las desgracias de la Revolución. A veces el discurso iba más allá de lo real y se volvía absolutamente idealista al proponerse con optimismo demagógico que en cada mexicano había un artista en potencia y que los niños que participaban en estas escuelas serían los artistas del mañana. Algún miembro de la Liga de Escritores de América se atrevió a afirmar que no existía "ninguna escuela de pintura en París o en Italia, o Estados Unidos, que haya exhibido, hasta la fecha, verdaderas obras de arte de la importancia y de la fuerza que tienen las de estas Escuelas Libres de México [...] Todos los niños de México dibujan y pintan con grande intuición del volumen y del color, y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte".[48] Para dejar testimonio de este fenómeno cultural, se publicó un volumen colectivo titulado *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* en cuyos preliminares Puig Casauranc anota:

> En presencia del fenómeno observado en las escuelas libres de pintura, en las que la casi totalidad de los niños inscritos en ellas han demostrado disposiciones artísticas, realmente notables en algunos, nos decía el Profesor [Pierre] Janet —el eminente psicólogo francés que visitó nuestro país a mediados del año último— que la maravillosa consciencia del color y el dominio del pincel de los niños mexicanos —de fuerte proporción de sangre indígena los más— da derecho a creer que iguales facultades artísticas se habrían encontrado en escuelas populares libres de música, en donde casi todos los niños inscritos habrían demostrado facultades maravillosas para este arte, o en escuelas de modelado, o en cualesquiera otras de tendencia artística, porque parece —añadió Janet— que esta

[47] Cito algunos datos de Mario Rojas Avendaño, "La última exposición de pintura infantil", p. 55: "De la escuela de Tlalpan es profesor Francisco Díaz de León; de la de Xochimilco, Rafael Vera de Córdoba; de la Villa, Fermín Revueltas; de Los Reyes, Ramón Cano; de San Ángel, Gonzalo Argüelles; y de Churubusco, Alfredo Ramos Martínez, a la vez Director de la Academia de San Carlos y a cuya iniciativa se debe esta exposición y en gran parte esta nueva manera de enseñar pintura en México". Cabe mencionar que a escuela de Churubusco asistían principalmente señoritas de la urbe.

[48] Sin firma, "Los niños en las exposiciones públicas de pintura" [s. p.].

raza de ustedes, de México, tiene en potencia, en embrión, las facultades artísticas más elevadas.[49]

Carlos Mérida, en cambio, motivado por la moderación, publicó una crítica donde indica que, aunque estas obras

> son sumamente estimables como fundamento o base para realizaciones más altas, no podemos tomarlas desde luego como pintura definitiva, ya que para hacerla no basta sólo el talento natural y la disposición innata, sino el trabajo continuado, la meditación constante de los problemas inherentes a la plástica y la madurez de pensamiento, cosa que, sin duda, conseguirá más de uno de los muchachos puestos al cuidado espiritual de los maestros citados antes, ya que en casi todos se advierten verdaderos temperamentos de pintor.[50]

Tras ver los resultados en territorio mexicano, se realizaron varias exposiciones en Estados Unidos y Europa y Sudamérica. Argentina, por ejemplo, recibió con agrado tanto las obras de los nuevos pintores mexicanos como las producciones de la Escuelas al Aire Libre como una reacción positiva ante el estancamiento académico infructífero: "No es pues un simple capricho ni el amor a lo pintoresco ni al deseo de singularización por la extravagancia sentimental que implicaría la voluntad de lanzarse en una oscura barbarie artística, la que mueve la simpatía de estos pintores mejicanos hacia la ingenua expresión de vida que constituyen los dibujos infantiles".[51] A la par de la guerra cristera, el mundo recibía la noticia del impulso que el gobierno de México proveía a la educación artística de los niños, principalmente de los más vulnerables. La enseñanza de las artes plásticas que durante tantos años se enclaustró en las academias cuya vida "está señalada por la presencia de graves vicios característicos en esas instituciones conservadoras",[52] ahora se encontraba al alcance de todos y esto era una manifestación fehaciente del triunfo de la Revolución y un motivo de admiración para sus actuales promotores. Sin embargo, como afirma Alicia Azuela, las obras

[49] Puig Casauranc [Preliminares], en Alfredo Ramos Martínez, ed., *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, p. 7.

[50] C. Mérida, "Crítica de Arte", p. 10.

[51] Véase "Rodríguez Lozano y Julio Castellanos" y "Arte infantil mejicano" (*Martín Fierro*, 18, 1925). Reproducción facsimilar en el catálogo de la exposición *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y pintura 1922-1958*, p. 98.

[52] Sin firma, "La Escuela Nacional de Bellas Artes", p. 18.

de los niños “causaron gran sensación entre el público y la crítica en general por su primitivismo, y el público compró la imagen del ‘buen salvaje’ y no la del artista y revolucionario”.[53] La historiadora comenta que, para elegir los cuadros que irían a las exposiciones internacionales, “los criterios de selección mostraron sin recato el sexismo y el racismo que, en general, acompaño al populismo educativo callista”.[54] De hecho, Ramos Martínez no pudo promover a algunas de sus alumnas más sobresalientes “por ser mujeres, y no indígenas y de escasos recursos”.[55] Salvador Novo, en “Historia y valoración de las Escuelas de Pintura al Aire Libre”, también dio cuenta de esta discriminación y trató de justificarla: “Si aparecen en un grabado de la escuela de Churubusco alumnas obviamente criollas o blancas, es porque la situación de la Escuela y el hecho de estar abierta a todo el mundo da lugar a ello”.[56]

En efecto, lo más frecuente es encontrar alusiones a la falta de instrucción y al retraso de las comunidades de donde provienen estos niños como un valor agregado: “Felizmente, han cambiado las cosas, y en las recientes exposiciones de pintura infantil podemos apreciar la fuerza que tiene en su pureza original la capacidad artística de nuestra raza, cuando no interviene para deformarla ningún sistema de embrutecimiento progresivo”.[57] La pintura de los niños llegó a tener éxito, según J. Martín Ramírez, porque

> representa objetos que emocionan luego al espectador [...] estos mismos asuntos gustan al extranjero por serle revelación de un mundo poco conocido, bien diferente del suyo, dándole el placer de una hermosa exploración sin las molestias consecuentes, y así se establece insensiblemente la equivocación grave de confundir asunto y plástica, de gustar de tal pintura no por ser buena pintura, sino a título de producto local. A pesar de o a causa de los elogios, tales cuadros quedan catalogados como curiosidades mexicanas, lo cual hace difícil pero necesaria su revalorización estética desde un punto de vista más amplio.[58]

Forma, al igual que *Horizonte*, estaba en contra de la vigencia artística de algunas obras de corte academicista que todavía se exponían en San Carlos y por

[53] A. Azuela, *op. cit.*, p. 82.
[54] *Idem.*
[55] *Idem.*
[56] A. Ramos Martínez, *op. cit.*, p. 13.
[57] R. Molina Enríquez, “La pintura mural. Fermín Revueltas”, p. 33.
[58] J. Martín Ramírez, “El centro popular de pintura San Pablo”, p. 6.

tal motivo tenía la intención de reunir una colección con obras recientes que, además de pintura, escultura, grabado, fotografía arquitectónica, ilustraciones y dibujos incluyera pintura popular, juguetes, artes aplicadas y, por supuesto, una colección de lienzos provenientes de las Escuelas al Aire Libre:

> Es lamentable que hasta el presente se sigan considerando como el exponente de nuestro arte moderno, las pocas obras mal seleccionadas que se conservan en una de las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Estas obras, reunidas hace más de veinte años, aparte de lo híbrido de sus tendencias, no sólo en la actualidad dejan de ser modernas, sino que dan la impresión de que nunca lo han sido; de tal modo, y forzadamente, forman una colección marchita, en que sus autores repitieron hasta la saciedad las más viejas mentiras académicas.[59]

Algunos textos de *Forma* se concentraron en protagonistas del arte mexicano con mayor especificidad. Sobre Fermín Revueltas se aplauden los valores plásticos porque se ajustan a la moda del momento: "Es de hacerse notar el parentesco indudable y no premeditado de esta pintura con los exvotos pintados, las pinturas de pulquería y nuestra estampería popular. El hecho contradice las opiniones que, basándose en observaciones superficiales e incompletas, niegan la existencia de una pintura o, más propiamente, de una 'plástica mexicana'".[60] Si la pintura popular hace que la obra mural de Revueltas adquiera connotaciones positivas, José Clemente Orozco —como en su momento, Saturnino Herrán— también tenía ventajas porque no había salido del continente: "Su gran dicha fue la de no haber hecho jamás el viaje a Europa. Sus fuentes son genuinamente americanas. Los Estados Unidos le dieron los elementos mecánicos de su obra, México los elementos dramáticos".[61] Como parte de la búsqueda de un arte verdaderamente mexicano, pareciera que la cotidianidad, más que la hipotética urbe ultramoderna o el idílico pueblo alejado, era la portadora de los valores estéticos que se estaban anhelando. Sobre esta nueva visión del arte Renato Molina Enríquez afirmaba:

> Con profundo sentido de justicia social, el arte nuestro se transforma [...] sólo a los que tienen la mano encallecida se les sienta a la mesa, mientras a los demás se les dan las sobras. / El arte ilumina ya los antros en que miserablemente ve-

[59] Sin firma, "Un museo de arte moderno mexicano", p. 21.

[60] R. Molina Enríquez, "La pintura mural. Fermín Revueltas", p. 35.

[61] J. Charlot, "José Clemente Orozco. Su obra monumental", p. 32.

> geta la porción más considerable de la humanidad; dentro de la cual el proletariado constituye su vanguardia consciente, por esto como signo de los tiempos, EL ARTE ES AHORA PARA LOS OBREROS. [El arte del pasado no era más que] otra raquítica flor de invernadero, cultivada en el ambiente enrarecido de las capillas, en la clausura de los estudios; "belleza" creada para el goce exclusivo de los parásitos y de los inútiles [...porque] dentro del capitalismo, el arte estuvo pleno de irradiaciones sexuales, convirtióse en artículo de lujo, creado como la más costosa de las mercancías para satisfacer las exigencias de una clientela rica, que hizo del artista un tendero que realizaba sus emociones al contado.[62]

En este sentido, también Orozco era una figura importante pues, para Jean Charlot, "su manejo de ciertos tonos, mezclándose con cal y extendiéndose con la cuchara de albañil, es un hecho solamente de buen obrero. Es que su interés no reside en concebir ideas —cosa demasiado fácil—, sino en resolver problemas de su profesión, problemas técnicos".[63] Digamos que para Charlot la aceptabilidad de Orozco residía tanto en el hecho de no estar "contaminado" por el arte europeo del pasado (si bien la realidad artística había cambiado considerablemente después de la Primera Guerra Mundial) como en su capacidad de manipular la materia cual si fuese obrero. La preocupación por la materialidad de la obra resultó más evidente en la crítica hacia la escultura. Ésta debería respetar el material que le da forma pues "una expresión plástica cualquiera, cuya modalidad depende de las características de la materia en que está hecha, si no se ejecuta directamente en esa materia, tendrá que ser básicamente falsa y le faltará la condición primordial de belleza en toda obra de arte".[64] A propósito de materiales, en una encuesta sobre escultura, Guillermo Ruiz opinaba: "No existe aún la escultura que represente nuestro periodo revolucionario. Cualquier manifestación de principios básicos es tenazmente combatida y censurada por capataces académicos".[65] Fermín Revueltas, por su parte, estaba convencido de la necesidad de "hacer una escultura que llene una necesidad social y estética".[66] Diego Rivera consideraba que los escultores, "mientras no trabajen la materia directa o dejen de convertir la madera en piedra y la piedra en yeso y el bronce en cera, no harán escultura".[67] En paralelo,

[62] R. Molina Enríquez, "Arte para los obreros", p. 14.
[63] J. Charlot, "José Clemente Orozco. Su obra monumental", p. 37.
[64] D. Rivera, "Talla directa", p. 3.
[65] Sin firma, "Encuesta", p. 7.
[66] *Ibid.* p. 8.
[67] *Idem.*

en *Mexican Folkways*, Diego se refiere a la arquitectura porfiriana en términos negativos, precisamente por su artificialidad y sus motivaciones sociales:

> Son tales edificaciones, alardes de materiales caros o importados, mármoles de todas las Carraras, reducidos a la condición de velas de parafina, soportando olanes de enaguas, vueltas hacia arriba, adornados con espuma de jabón, formando las más innobles muestras de la más mala escultura del mundo, como el llamado Teatro Nacional, montaña de fierro, vestida de ladrillo y recubierta de mármol, para albergar una sala pequeñita de apenas quinientas lunetas, para que no concurriese más que la élite de la buena "sociedad", porfírica, sin "revolturas" más o menos populares; entasamiento ilógico de salones y corredores, inútiles, vacíos, destinados solamente a socavar la riqueza pública y a enriquecer a los encargados de la construcción del colosal mamarracho.[68]

En *Revista de Revistas*, sin embargo, apareció un pequeño ensayo en el que se discutía sobre el rumbo que deberían tomar las artes en México y la manera en que la recién fundada Escuela de Escultura al Aire Libre —con sede en el exconvento de la Merced— respondía a las nuevas necesidades de la nación:

> En ella no hay cánones inviolables ni reglas establecidas. Todo está por crearse. Cada uno de los que allí concurren pone a contribución su propia iniciativa y poco a poco se van perfilando los lineamientos generales que en lo futuro harán de la escultura mexicana toda una fuerza [...]. Pretende [Guillermo Ruiz] guiar esos espíritus de niños ingenuos y sinceros, por el antiguo cauce la escultura precortesiana [...]. En el periodo en que nos encontramos, terrible y definitivo para nuestro pueblo, en que tenemos que crear nuestra personalidad purificándola de toda influencia extraña, ninguna de las bellas artes puede quedarse sin que en ella se imprima nuestra ideología. Estamos creando nuestro mundo y nuestra personalidad. Los que pretenden europeizarnos se equivocan tanto como los que creen que solo el elemento indígena es el característico de nuestro semblante [...]. Nutrida en la antigua tradición indiana, busca sin embargo los nuevos derroteros, y no es ni europea ni indígena, es exclusivamente mexicana [...]. No hemos aún encontrado nuestra característica ni nuestra definitiva expresión. En nuestra vida hay una profunda grieta que divide dos épocas. Es necesario traer a nuestro ambiente la tradición rota por la conquista y continuarla modificada.[69]

[68] D. Rivera, "La nueva arquitectura mexicana. Una casa de Carlos Obregón", p. 24.

[69] María Luisa Ocampo, "La escultura al aire libre", p. 25.

El impulso, apoyo y promoción dado a los participantes de las escuelas al aire libre llegó a causar un cierto descontento entre los estudiantes de la Academia de Bellas Artes, pues el simple hecho de pertenecer a esta institución los ponía en total desventaja cualitativa frente a un niño-buen salvaje:

> Miguel Ángel Osorio publicó en *Excélsior*: "Se necesitan pintores, grita el sol; pero que hayan hecho estudios de primaria y que no sólo tengan una tela, un paisaje y una excesiva voluntad, enmiendan los académicos el grito [...]". Lo que Diego Rivera ha sugerido es que se dé fuego a la Academia de Bellas Artes, antes de quitar a los niños sus paletas. Y mientras los académicos retiemblan en su centro, Ramos Martínez, que ya tarda, que ya no debe tardar, cuando refiera los triunfos de los "chamacos" mexicanos en París de Francia, por todo comentario ha de darnos al óleo su mejor sonrisa coyoacanesca al aire libre.[70]

Llama la atención un comentario crítico de Xavier Villaurrutia, publicado en *Forma*, sobre una exposición llevada a cabo en octubre de 1926. Diego Rivera expuso una obra que, según el juicio de Villaurrutia, sería "un bello fragmento, un trozo de pintura mural, y no un cuadro cerrado y perfecto como los otros". Con este juicio pareciera que el poeta ya veía en Diego un plagiario de sí mismo, un muralista que triunfó con fórmulas digeribles y ahora las aplicaba incluso en la pintura de caballete. En el mismo texto lanza un inquietante comentario sobre Charlot: "Únicamente agradaban las telas más pequeñas de Jean Charlot, que no consigue ser —y esto no es un reproche sino una observación—, un pintor mexicano".[71] Aquí vale la pena preguntarse si gusta a pesar de no parecer mexicano o si sus valores estéticos radican justamente en su originalidad que no camina sobre las huellas de los pintores nacionalistas de aquellos años. En las primeras páginas del primer número de la revista Villaurrutia considera que el arte de Agustín Lazo es relevante porque sus cuadros son ejecutados "sin lección, sin historia, sin moral [...] son el mejor ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites y que sabe reducirse y vivir sólo dentro de ellos, cómodamente, sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas".[72] Se sabe que Agustín Lazo conectó de manera directa a Novo y a Villaurrutia con las artes plásticas, desde sus primeros contactos en 1919, por lo cual no resulta casual

[70] Sin firma, "La escultura mexicana en 1926", p. 18.

[71] X. Villaurrutia, "Exposición", p. 32.

[72] X. Villaurrutia, "Agustín Lazo", p. 2. Parte de este artículo se reprodujo para promover el interés por la exposición de Lazo en la Casa Cervantes. Véase Xavier Villaurrutia, "La exposición Lazo", p. 7.

que haya sido uno de los pintores más comentados en años posteriores, en parte por promoción, en parte por ser también un portavoz del artista emancipado de las expectativas sociales. James Oles anota que

> Para Villaurrutia y algunas otras de las personas asociadas al círculo de los Contemporáneos, Agustín Lazo no solo era un amigo cercano y un aliado. Su obra legitimaba su libertad de las tiranías estéticas y políticas que iban desde los terribles *ismos* sociales (marxismo, agrarismo, indigenismo) hasta los artísticos, igual de terribles (dadaísmo, futurismo e, incluso, cubismo). Para los Contemporáneos, el arte no se trataba de copiar lo banal o de trasformar el mundo, sino de la experimentación personal, de seguir una visión interior propia y hacerla manifiesta, por dura que era esa tarea. Al igual que Lazo, evitaban lo radical en cualquiera de los extremos del espectro artístico.[73]

Pareciera que el futuro grupo de *Contemporáneos* perseguía el desinterés de lo político, de lo social, del deber ser, de la filiación ideológica; en suma, un alejamiento de los intereses locales para abrir la expresión artística a lo universal. El grupo abogaba por un arte pintura sin intenciones de retratar la cruda realidad social del obrero y del campesino, un arte cuyo valor residiera en la forma, no en el impacto social, un arte para el individuo y su placer subjetivo, exento de interés por el bienestar social de la comunidad.

A partir de las anotaciones de Novo queda claro que, aun dentro de la oficialidad de la revista, el grupo menos politizado en los ámbitos revolucionarios tendía, sobre todo, a valorar la obra de arte a pesar de carecer de un sustrato de compromiso social: también la obra de arte "desinteresada" era susceptible de ser apreciada, incluso en México, incluso después de la lucha armada, incluso en contra de la oleada de nacionalismo que invadía los espíritus de los intelectuales comprometidos con alguna causa ajena al arte. Sobre el desdén hacia los escritores que no mostraban con evidencia su compromiso, Rafael Cardona escribió en 1927: "Aquellos otros que hacen de la pluma una profesión y de la fama un solio del orgullo, parecen condenados a seguir su sombra, en una trayectoria engañosa. Pierden de vista el objetivo de toda acción humana, la realización del espíritu por la libertad. Llegan a ignorar que la literatura es para el hombre, no el hombre para la literatura".[74] Y el mismo razonamiento podría aplicarse a los artistas plásticos.

[73] J. Oles, "Agustín Lazo: las cenizas quedan", en *Agustín Lazo* [Catálogo de la exposición], p. 41.

[74] R. Cardona, "El valor del hombre en el arte", p. 6. En contraparte, Jorge Cuesta en "*Canciones para cantarse en las barcas* de José Gorostiza" afirmaba con decisión: "Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura", definiendo así la postura de un arte válido exento de compromiso social", p. 50.

En todo momento *Forma* se concentró en la difusión de las novedades del arte nacional y sus textos se caracterizaron por mantener calidad y corrección del lenguaje, quizá por las virtudes perfeccionistas de Salvador Novo en materia editorial. La nómina de colaboradores estuvo formada por individuos que manejaron el ensayo libremente, con la intención de ofrecer unidades textuales de valor literario, más que proclamas doctrinales, como ocurrió en *Horizonte*. Escondida entre los discursos expositivos, no faltó la presencia de alguna metáfora, de algún juego de palabras o una distribución ingeniosa de los contenidos textuales del ensayo (e incluso de la nota informativa) que logra dar una visión de conjunto amable para el lector y empática con las bellas letras. Y no necesariamente la crítica de arte es materia de hombres cultos como Samuel Ramos o Xavier Villaurrutia. Sobresale también la pericia literaria de los pintores Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma y Diego Rivera.

Mexican Folkways. Arte. Arqueología. Leyendas. Fiestas. Canciones (1925-1937)

Otra importante publicación periódica paralela a las ya comentadas fue *Mexican Folkways*, patrocinada por la buena voluntad y el bolsillo altruista de Frances Toor, "sin ninguna ayuda"; por eso Francisco Dávalos exhortaba: "Es preciso que los intelectuales mexicanos impulsen el desarrollo de la revista. Sus ideas sobre nuestro país la hacen merecedora de esto y más. [Mrs. Toor] Afirma que 'México ejercerá en un futuro próximo gran influencia cultural en el continente americano'".[75] La revista tuvo buena recepción desde sus orígenes. Llamaron la atención la calidad de sus textos y el cuidado de la edición; además, se dedicaba con corrección política a la difusión de la cultura mexicana en su amplitud, sin colocarse en ningún nicho ideológico predefinido. *Mexican Folkways* se publicó de 1925 a 1937 y en ella se difundieron textos de antropólogos, historiadores, literatos, arquitectos, pintores, etc., que daban cuenta de lo que debería constituir el espíritu de México. Salvador Novo gestionó la parte editorial y Diego Rivera participó como editor artístico (a partir de 1927, sustituyendo a Charlot). Se trató de una revista bilingüe porque estaba dirigida al público extranjero ávido de noticias sobre cultura popular mexicana. Prueba de esto es la aparición de anuncios publicitarios en inglés y la difusión de los cursos de "history, anthropology, architecture, folk song and music and folk dancing" que tenían lugar en la sede de

[75] F. Dávalos, "Una americana que ama a México. Los trabajos etnográficos de Miss Frances Toor", p. 23.

Mascarones de la Escuela de Verano. Según un texto de Gamio que aparece en el primer volumen, lo importante del estudio del folklore era dar a conocer los componentes de un pueblo "para formular medios educativos que faciliten la conformación de la mentalidad indígena hasta moldearla al pensamiento moderno, es decir, civilizarlos".[76] Las palabras de Gamio sugieren que no había una intención de hacer justicia a las manifestaciones culturales del indígena (buen salvaje-primitivo) y, en la confusión sobre qué hacer con el estudio del folklore, la revista siguió adelante revelando al mundo las maravillas exóticas del pueblo mexicano. Los textos aquí aparecidos provenían de varios sectores, desde comentarios de especialistas en diversas áreas (por ejemplo, el historiador Alfonso Toro o del antropólogo González Casanova) hasta análisis hechos por aficionados bien informados cuyas buenas intenciones destacaban tanto como su falta de rigor y objetividad. Conviene decir que no todas las contribuciones eran inéditas y algunas de ellas se reprodujeron contemporáneamente o más tarde en revistas de mayor difusión. Después de todo, resultaba pertinente y hasta beneficioso que el nacionalismo posrevolucionario se nutriera con estudios pormenorizados de los aspectos culturales que todavía no entraban en el canon.[77] La gran diferencia entre *Mexican Folkways* y sus contemporáneas *Horizonte* y *Forma* radicó en el hecho de que no abrazó propósitos perceptivos o propagandísticos, como aquéllas, sino que se limitó a la exposición de fenómenos culturales que pudieran ser del interés mundial. Incluso, después de la desaparición de *Mexican Folkways*, Frances Toor custodió la difusión del folklore mexicano con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, siempre al margen de intereses políticos evidentes. De hecho, como afirma Margarito Sandoval, fue contratada por la SEP como maestra con la finalidad de que siguiera dedicándose con exclusividad a la edición de la revista. La naturaleza descriptiva de los textos que aparecieron en esta publicación no permite hablar con precisión de la existencia de ensayos de opinión ni de crítica de arte, pero no faltan los comentarios críticos esparcidos en sus páginas.

O por necesidad o por confianza en el proyecto, *Mexican Folkways* consintió la convivencia de personajes que pudieran antojarse opuestos e incompatibles como Rivera y Novo. El común denominador sería el amor por México y la fe por la difusión cultural; debilidades que, viriles o afeminados, nacionalistas o universalistas,

[76] M. Gamio, "El aspecto utilitario del folklore", p. 6.

[77] Para el estudio de la revista véase Ralph Steele Boggs, "Una bibliografía completa, clasificada, y comentada, de los artículos de *Mexican Folkways* (MF) con índice" y Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en* Mexican Folkways.

todos compartían. Por lo demás, es notable que artistas plásticos o escritores (que a veces coincidían en una misma persona), los colaboradores de esta publicación, eran personajes que ya se habían forjado un nombre en el ambiente cultural del país y con ello procuraban mayor prestigio y relativa neutralidad a la revista en un momento en que México se estaba fortaleciendo como potencia de avanzada en las artes de todo el continente —incluyendo los Estados Unidos de América:

> En México mismo quizás no se dan cuenta generalmente de la influencia que el pensamiento mexicano ejerce en el resto de la América Española. Reconócese en todos los países del Continente que, en lo artístico, México manifiesta personalidad vigorosa [...]. Así, en dondequiera que en la América Española se tiende a crear, restaurar o robustecer una personalidad artística nacional, se vuelven necesariamente los ojos hacia México. / Esa influencia se hace sentir en París mismo, en el Barrio Latino, donde mariposea la intelectualidad joven y llena de empuje y de esperanza, de toda Hispanoamérica. No es raro oír en los cafés de la bohemia hablar de México, discutir a sus hombres, a sus poetas, a sus artistas, más que a sus políticos, y gobernantes, y hasta canturrear canciones mexicanas.[78]

Sin embargo, no faltaron algunas críticas a la revista en donde se desdeñaba, más que la publicación misma, la actitud poco genuina de aquellos creadores que, con el afán de ser netamente mexicanos, estaban creando obras alejadas de cualquier principio de sinceridad y autenticidad en el arte. Cito parte de un interesante artículo crítico de Jorge de Godoy que concentra el sentir de varios intelectuales de la época al respecto de esas inclinaciones:

> Frecuentemente, y con especialidad por muchachos impetuosos de ideas y ortodoxos en su compresión, que adornan con su obra literaria las faldas folklóricas de Frances Toor, se me ha hecho esta pregunta, tras la que se agazapan el reproche y aun cierta piedad venenosa: ¿Por qué hace usted literatura colonial? Se trata de muchachos que hacen literatura mexicanista entendida un poco a la manera criolla y otro poco a la mestiza, procurando dar sabor de corrido o de canción rural a producciones de ciudades, brotadas en un ambiente hostil a la frescura de la expresión, la pujanza de colorido y la gracia fléxil que distinguen la canción espontánea y el corrido genuino [...] "el estilo del pueblo sólo radica en el pueblo". Lo hemos visto en otras actividades, como cuando cierto

[78] Luis Lara Pardo, "Influencia mexicana en Hispanoamérica", p. 35.

grupo de artistas, en el Museo Nacional, quiso aplicar a objetos de más accesible o más amplio mercado, las ornamentaciones de las lacas michoacanas, [...] adaptándolas, imitándolas o estilizándolas. Aun cuando se trataba de artistas de claro y comprensivo talento, sus resultados artísticos no pudieron competir con los modelos nativos [...]. El corrido es la crónica y el sentimiento del pueblo, hechos rima. Y el autor de corridos puede ser éste o aquél, y llamarse de cualquier modo, porque, en realidad no es sino la síntesis, la concreción del alma popular [...]. La obra de estos muchachos a que vengo aludiendo —universitarios, o ex universitarios, que no tiene la sencillez y la espontaneidad rurales, ni tampoco atesoran todavía una cultura valiosa— solamente puede ser tomada como una moda romántica, o como un recurso, o como una falsificación de la literatura popular.[79]

Para los años de *Mexican Folkways*, Diego Rivera, además de haber cubierto con su pincel centenas de metros de los muros de los edificios públicos relacionados con la educación, también había llenado de tinta varias páginas críticas con textos sobre arte, incluso más que cualquier miembro del "grupo sin grupo" hasta entonces, pero sin duda menos que el Dr. Atl, Toussaint o Tablada. Varios de los comentarios críticos de Rivera se publicaron en Estados Unidos, en inglés, por lo que, además de sus posturas ideológicas, algo que vale la pena destacar es que, al tener como lectores ideales a los interesados en el arte y la cultura mexicana fuera del país, la información de los ensayos de Diego Rivera está organizada de tal manera que el receptor ajeno a la realidad nacional pudiera entender las motivaciones del contenido crítico y descriptivo del texto.[80] Gracias a esto, los lectores del siglo XXI podemos recrear fragmentos de la historia de las artes plásticas en México durante la década de los veinte que, si bien están construidos a partir de la perspectiva y la interpretación del pintor, los hechos concretos suelen ser bastante fidedignos: una característica que generalmente no se encuentra en otros críticos de arte, interesados en llegar al público mexicano de aquel momento para informar, sensibilizar y hasta adoctrinar, de manera expedita, como parece haber sido la función subyacente de *Horizonte* y *Forma* al no ejercer una crítica en cuanto interpretación de la obra de arte, sino como instrumento de acreditación y validación del arte mismo. En estas revistas los críticos trasladaron

[79] J. de Godoy, "El colonialismo en la literatura mexicana", p. 12.

[80] Sobre la obra crítica del pintor existen dos recopilaciones acompañadas de un estudio introductorio: D. Rivera, *Textos de arte*, ed. Xavier Moyssén y los volúmenes que bajo el título de *Obras* ha publicado El Colegio Nacional en 1999 con la colaboración de Esther Acevedo, Leticia Torres y Alicia Sánchez.

la importancia de la obra a su posibilidad de adecuación y a los principios revolucionarios que ellos mismos cimentaban. En el momento en que determinada obra o artista obtenían un lugar dentro de la crítica, también adquirían un valor social o al menos un espacio susceptible de estudio dentro de la propia historia de la tradición. Desde el punto de vista epistemológico, el estridentismo, al no transformar la teoría en objeto concreto, fue un sistema que permitió el acercamiento a los fenómenos sobre todo a partir de sus propios preceptos. Esto, a la vez que le dio fuerza y cohesión, lo limitó, pues muchas obras nacidas de la confianza en la revolución, eran rechazadas por no ajustarse a los principios básicos del movimiento vanguardista.

Si durante la primera década del siglo XX se había creído que el poeta por su grado cultural y su sensibilidad estética era el personaje mejor capacitado para hablar de arte (tomando como ejemplo a Baudelaire), Diego Rivera —quizá con mayores aciertos que el Dr. Atl— logró demostrar con su obra prosística que el artista informado se podía apropiar de la función crítica en cuanto figura consustancial del arte, pues cubría igualmente los requisitos del crítico del pasado y, además, con un valor adicional: el conocimiento directo de la ejecución plástica. Al revisar la estructura discursiva de los textos sobre arte y artistas surgidos durante los años veinte, Diego realmente llegó a ejercitar el ensayo literario, rebasando las simples apreciaciones y los trabajos informativos monográficos que solían publicarse en las revistas de amplia difusión. Si bien en los títulos de sus textos se anuncia un tema específico, por lo general tiende a llegar a él a partir de una reflexión crítica basada en razonamientos argumentativos y mediante un lenguaje saturado de connotaciones que permitían enviar un mensaje profundo y preciso al público informado de la época. En varias ocasiones se ha observado que el discurso de Rivera es un tanto voluble e inestable, sobre todo en su producción ensayística a partir de 1930. En los años que aquí se estudian se nota una evolución, en busca de madurez de pensamiento que revela, en perspectiva, calibración de ideas más que contradicciones acomodaticias.

La trayectoria artística de Diego en México arrancó con su participación en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, hecho que motivó sus primeros textos y ulteriores críticas. Leyendo en conjunto sus ensayos sobre arte escritos entre 1923 y 1926 se manifiesta la preocupación por cuidar su imagen pública. Cada vez que encontraba la oportunidad precisa, la aprovechaba para deslindarse de falsas acusaciones y para justificar su intervención en los edificios públicos como una simple actividad profesional remunerada, similar a la de cualquier trabajador. De hecho, no se refería a sí mismo como artista o pintor sino como "obrero plástico",

o sea que su obra no debía interpretarse como el resultado de la inspiración apolínea, sino como un bien y un servicio demandado por la sociedad.

La unidad de los artistas también fue para él un tema sobre el que mucho había que argumentar. A Diego le resultaba imprescindible que el artista respondiera a las necesidades sociales con una conciencia de grupo, es decir, que dejara las conductas individualistas y ofreciera el fruto de su labor a la gente. Para mayo de 1924, a partir de los descontentos que hubo con Vasconcelos —en su calidad de patrón—, el muralista había afianzado la intención de organizar el Sindicato de Pintores y Escultores con la misión de reunir en una sola institución con identidad propia la capacidad creativa de los jóvenes que todavía estaban "esclavizados con la idea de que el artista es una entidad completamente distinta al mundo humano que lo rodea, misteriosamente separado de la comunidad".[81] Independientemente del sustrato revolucionario, era importante que los artistas comprendieran que el arte debía tener, por principio, una función social ligada estrechamente con las realidades del espectador pensado como colectividad abstracta, no como individuo aislado. Ni siquiera se podría admitir la actividad artística como exclusiva del ejecutante: si la producción no desembocaba en la sociedad, el arte no tenía sentido alguno. Así como se producía arte para la comunidad, también era necesario que, como miembro de una agrupación de trabajadores con habilidades conexas, el artista buscara auxiliar de manera solidaria con sus semejantes; de ahí que Diego comentara con arrebato: "Es para mí un signo viril, el que los artistas y artesanos de todas partes estén retornando al gremio, a la comunidad de trabajo [...]. Nuevamente el artista está llegando a la conclusión de que debe ser primero un hombre, un trabajador que crea cosas bellas con su cerebro y con sus manos, satisfactorias para sus necesidades espirituales".[82] En los textos que Diego escribió entre 1922 y 1925 es constante la reflexión acerca del cambio que se estaba gestando en las artes, en lo referente a calidad, pero sobre todo en su impacto sobre el individuo común: "Digamos también y fundemos en esto la esperanza, que todas las figuras lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza profunda: EL ANHELO DEL PUEBLO, que como un sismo acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista, o los artistas,

[81] D. Rivera, "El espíritu gremial en el arte mexicano", reproducido en *Textos de arte*, p. 65. En colaboración con David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, se fundó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que tuvo como órgano de difusión el periódico *El Machete*.

[82] D. Rivera, *Textos de arte*, p. 65.

lleguen a ser de este anhelo LA VOZ".[83] Sin embargo, también señala reiteradamente que la sociedad está demasiado dividida para dar un paso decisivo hacia la verdadera producción de un arte social porque "seguimos limitados por ambiciones personales, y por la mezquina costumbre de dividirnos en número infinito de grupos disidentes sobre pequeños puntos de doctrina".[84] En la conformación social Diego Rivera identificaba dos grupos esencialmente, "las personas muy sencillas e intuitivas" y "las personas muy sofisticadas y preparadas". Este último grupo resultaba susceptible de críticas negativas porque, según Rivera,

> No solamente ha aspirado a ser europeo en el aspecto de sus mal escogidos maestros de arte, sino que también ha tratado de dominar y deformar la vida estética del verdadero mexicano (el indio que posee su propia herencia de arte clásico) y el no lograrlo le ha causado, mentalmente, un profundo rencor en contra de todas las cosas indígenas, todas las expresiones artísticas verdaderamente mexicanas. Ha vaciado de tal forma la atmósfera, que durante un siglo el arte en México ha sido casi asfixiado.[85]

Entre los europeizados se encontraban, obviamente, los miembros de la antigua Academia de San Carlos que pintaban para lograr plasmar la belleza según los preceptos del Viejo Continente, tanto en las técnicas como en los temas, sin pensar en el modo en que sus productos pudieran repercutir en el beneficio social porque, de hecho, no pintaban pensando en la gente sino en el eventual cliente, o sea, el burgués. Rivera consideraba que uno de los grandes logros de la Revolución era haber separado al artista del coto burgués donde estaba sumergido y haberlo transformado en un trabajador al servicio de las necesidades del pueblo. Para Rivera, el hecho de ser revolucionario no estaba ligado con la lucha armada ni la toma de partido: se trataba ante todo de una actitud sincera y comprometida que se apartaba de las meras manifestaciones superficiales propias del artista burgués. En suma, se calificaba la actitud del pintor por encima de la calidad de la obra. Por eso,

> si el pintor es revolucionario, es decir, identificado a la parte de humanidad que representa el polo positivo en ese gran fenómeno biológico que todos llamamos revolución, o más bien dicho, SI ES UN TRABAJADOR en el más amplio sentido de clase y de acción, cualquier cosa que él haga como buen artesano, es

[83] D. Rivera, "De pintura y otras cosas que no lo son", p. 271.
[84] *Ibid.*, p. 269.
[85] D. Rivera, "De la libreta de apuntes de un pintor mexicano", reproducido en *Textos de arte*, p. 72.

> decir, sinceramente, será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema; si un pintor, en las anteriores condiciones pinta un retrato o un ramo de flores, las dos pinturas serán pinturas revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta una decoración que represente la apoteosis de la revolución social, a pesar de todo habrá hecho una pintura burguesa, por eso la pintura de los "Retablos" es pintura revolucionaria, a pesar de comentar milagros.[86]

Atendiendo la historia personal de Diego una percepción de este tipo le resultaba favorable porque, de hecho, él no participó en la lucha armada ni sufrió sus estragos. Su percepción de la actividad del artista revolucionario estaba elaborada a partir de su propia actuación en estos años. Digamos que él era un artista revolucionario, dentro de su discurso, ya que su quehacer real coincidía con su propia definición de artista ideal. Difícil contradecirlo o cuestionarlo porque desde mediados de la década anterior la prensa nacional ya había configurado y encarnado en él el arquetipo del artista superior y moderno que debía servir como ejemplo para los demás participantes de las artes plásticas.

A pesar de haber pasado quince años en Europa, Diego no veía el arte clásico como una derivación de la tradición grecolatina, sino como la sustancia que se encontraba en toda manifestación artística espontánea y auténtica, independientemente del tiempo y el espacio: "El arte clásico ha sido pre-creación, no copia. Ha sido producido en armonía con un ritmo espiritual interno, y nunca se ha dedicado al simple reflejo de imágenes de un mundo externo".[87] Bajo estas coordenadas, se puede decir que el arte clásico se basa sobre el principio inalterable de la universalidad porque este sentido de "pre-creación" es común a todos los pueblos, pero a la vez es altamente individual, pues cada civilización actualiza su propia creación en relación con los materiales que existen en su entorno, con sus características étnicas y con las condiciones geográficas de su ubicación. De ahí que tanto un altar medieval como una escultura mesoamericana sean perfectos, pues ambas obras "han sido producidas por la necesidad de una profunda convicción: un ideal proyectado en obediencia total al impulso del cual surgieron".[88] Por estas razones Rivera sostiene que

[86] D. Rivera, "Los patios de la Secretaría de Educación Pública", p. 19.
[87] D. Rivera, "De la libreta de apuntes de un pintor mexicano", pp. 74-75.
[88] *Ibid.*, p. 75.

> Lo que queda en México de Arte genuino y se ha dado en llamar "Arte Popular" no es sino la manifestación de la supervivencia del genio nativo a través de la capa gruesa y pesada de desechos corruptos europeos y norte-americanos bajo la cual la grande y la pequeña burguesía urbana y rural ha pretendido lograr el espíritu del pueblo todas cuyas expresiones verdaderas aparenta despreciar y en realidad las teme y las odia [*sic*].[89]

En su producción ensayística no queda del todo claro por qué afirma que la burguesía odia y teme las manifestaciones populares; de hecho, resulta extraña la afirmación tan general, sobre todo si se pondera el auge que las artes populares obtuvieron incluso antes de la famosa exposición de 1921 y de su influencia tanto en arquitectura, pintura, escultura y diseño gráfico, en ocasiones indecorosa.[90] Algo que sí resulta evidente es que desde su regreso a México Rivera manifestó su preocupación por el uso tan arbitrario del concepto de tradición: "no nos declaremos 'tradicionalistas' —sugiere— echemos los cimientos, hagamos que nuestro trabajo forme una TRADICIÓN, teniendo presente que una labor de pintores, escultores y arquitectos es tradicional cuando está hecha de acuerdo con el ritmo universal".[91] Para finales de 1925 retomó el tema del arte popular en un ensayo titulado "Los retablos".[92] En este texto analiza la recepción de las artes populares y clasifica el interés de los estudiosos en dos periodos, a partir de sus observaciones del mismo fenómeno en otras naciones (Francia, Rusia, Polonia, Rumania, etc.). Según Diego, el hecho de interesarse por el arte popular constituye en sí un mal augurio para su futuro, un "signo de la desaparición de este arte" (coincidiendo con las reiteraciones pesimistas de Atl). En el primer periodo, científicos, pintores, escritores y políticos reconocen que el pueblo es capaz de producir objetos dignos de participar de la belleza y, en consecuencia, la burguesía (con su mal gusto) los adopta como curiosidades y los consume sin comprender que se trata de objetos útiles. En el segundo periodo la asimilación se hace de manera razonada y se intenta que lo vernáculo sea adoptado por los artistas cultos y refi-

[89] D. Rivera, "Los retablos", p. 9.

[90] En el capítulo II de *Las artes populares en México*, el Dr. Atl había notado la incorporación de los motivos populares en la industria editorial: "Muchos periódicos ilustrados han publicado carátulas con motivos nacionales como 'El Universal Ilustrado', 'Revista de Revistas' y otros, pero el que más se ha distinguido y el que mejor ha realizado una asimilación del sentimiento artístico popular ha sido 'Zig-Zag', cuyas carátulas son típicas interpretaciones de las cosas de México". Véase *Obras 3. Artes plásticas*, p. 14.

[91] D. Rivera, "Dos años", p. 41.

[92] D. Rivera, "Los retablos", pp. 9-12.

nados, pues ellos son capaces de "'orientar', 'estimular', 'encausar', etc. la producción de los artistas populares, al mismo tiempo que 'sublimar' los motivos populares introduciéndolos al 'Gran Arte'". Al describir este periodo, Rivera aprovecha para hacer una crítica implícita a los seguidores de Best Maugard que aseguraban aprehender la esencia de lo popular a partir del estudio y emulación de bienes artísticos con el propósito de transmitirle al artista vernáculo los principios idóneos a seguir para que aquello que producía fuese todavía más artístico, más popular, más auténtico y más mexicano de lo que ya era por naturaleza. En su momento el método de dibujo de Best Maugard tuvo críticas que atacaban esta actitud disparatada y absurda que lejos de contribuir al desarrollo de las artes populares las colocaba en un abismo. A esas críticas Diego agrega:

> Se imponen a los artistas del pueblo "modelos" que pretenden restaurar las tradiciones propias de ese pueblo —sin que los dirigentes imbéciles comprendan que la tradición es algo viviente y en consecuencia constantemente cambiante— se les obliga a falsificar objetos cuyo uso, justificación y empleo le son desconocidos […] nace un estilo burgués abominable y odioso, ornamentaciones de alfarería, lacas y tejidos pasan a "decorar" los muros, las gentes de la sociedad endosan disfraces mamarrachescos so-pretexto de traje nacional.

Al igual que el Dr. Atl en su momento, Rivera advirtió que el arte popular respondía a sus propios principios de vigencia y pertinencia, por lo que cualquier intento de modificación material o formal proveniente del exterior sería un riesgo de desaparición para un arte surgido de las necesidades y las costumbres específicas de la comunidad que lo produce. El resultado sería un trabajo artificioso, carente de la sinceridad y de objetivo práctico, condiciones esenciales del arte vernáculo. Si en un primer momento hay una etapa de descubrimiento bien intencionado y en un segundo momento se llega a la corrupción del arte popular, lo que hace Diego Rivera en este ensayo es proponer un tercer periodo que se podría llamar de preservación crítica, en consonancia con la actitud que habían adoptado de manera tangencial publicaciones como *Forma* y *Mexican Folkways*.

¿Puede el artista prescindir de la crítica? Para Diego no; para él la crítica (o autocrítica) desempeñaba un papel cardinal en cuanto directriz de la lectura y apreciación de su propia obra; como afirma Argan, el hecho de que la crítica sea necesaria para la producción y la afirmación del arte, legitima la hipótesis de una especie de ausencia de comunicabilidad inmediata de la obra: la crítica cumple así una función mediadora, una especie de puente que pasa sobre el vacío existente

entre los productores y los consumidores de valores artísticos.[93] Diego armó un discurso crítico dirigido a la autoafirmación: cuando escribía sobre el artista revolucionario se refería a sí mismo, cuando criticaba negativamente a los artistas burgueses se clasificaba a sí mismo por oposición. De igual forma, la crítica hacia el público burgués y sus limitaciones funcionaba como estrategia para imponer criterios de recepción e interpretación de su propia obra y persona con la intención indirecta de persuadir a la aceptación. La actitud del pintor fue muy similar a lo que hicieron los estridentistas en *Horizonte*, sólo que ellos primero marcaron sus límites y luego produjeron a partir de sus mismos preceptos. Diego, con la teorización de sus inclinaciones artísticas y políticas, consolidó la eficacia de sus fórmulas para delimitar un espacio en la industria cultural donde él mismo pudiera incluirse como pieza clave, en pocas palabras, institucionalizó su individualidad.

Entre de los miembros del "grupo sin grupo" Villaurrutia fue uno de los primeros en dejar testimonio escrito de la vida y obra de Rivera. Han proliferado versiones distintas sobre la espinosa relación que el pintor mantuvo con aquellos escritores; sin embargo, no es conveniente caer en generalizaciones a partir de las antipatías específicas que nacieron en momentos precisos. En principio, Diego trabajó con Vasconcelos —incluso realizaron un viaje por el sureste de México, acompañados por Pellicer— y luego colaboró con Novo en *Forma* y *Mexican Folkways*, lo que implica la existencia de un conocimiento y una convivencia cercanos —sirva como testimonio un retrato que le hizo a Novo en 1925—, pero me parece prudente no hacer extensivas a los demás miembros del inconsistente grupo las consecuencias futuras de esta relación, para evitar caer en anacronismos.

Antes de la aparición de la revista *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo lanzaron *Ulises. Revista de crítica y curiosidad*. Esta publicación fue una buena oportunidad para fortalecer las reprimidas inquietudes literarias y críticas de ellos mismos y de algunos allegados, entre los que destaca Jorge Cuesta. El proyecto seguramente ya había pasado por la mente de Villaurrutia al menos un año atrás, pues en una encuesta sobre literatura el poeta respondía: "No creo en una desorientación literaria total. Algunos escritores están desorientados con firmeza. Creo, sí, que falta una revista cuya porción literaria se encargue de orientar al público. Los escritores maduros de edad y desorientados, seguirán estándolo hasta siempre".[94]

Horizonte, *Forma* y *Mexican Folkways* no resultaron en ningún momento el mejor campo de acción para los miembros del "grupo sin grupo", sobre todo porque éstos pretendían participar de manera individual en la cultura universal,

[93] G. C. Argan, *op. cit*.

[94] Fernando Mota, "La desorientación literaria del momento", p. 34.

prescindiendo de clasificaciones y, ante todo, del compromiso social nacionalista que el pensamiento revolucionario local exigía. Para poder tomar esta bandera genuinamente, habría sido ineludible que artistas y escritores aceptaran el compromiso moral, pero se tornaba difícil el cambio de conducta cuando la Revolución, para algunos, fue vivida como una guerra con todo y sus nefastos procesos y consecuencias. Novo fue el más explícito al respecto. Al hablar de su infancia no puede prescindir del referente bélico y tampoco parece haber minimizado el hecho de que los villistas hubieran saqueado las propiedades de su familia y asesinado a su tío Francisco confundiéndolo con su padre: "Ni sé siquiera si podré, ahora, mejorar la pintura de aquel cuadro de pesadilla que es, a pesar de cuanto finja la gente de mi generación adicta a las 'reivindicaciones revolucionarias', la verdadera impresión de quienes, a esa edad, sentimos de cerca toda la brutalidad insensata de la Revolución".[95] En 1930 apareció un comentario en *Contemporáneos* que atestigua esta percepción a partir de sus consecuencias en los jóvenes creadores:

> Lo que logró hacer la revolución mexicana con la nueva generación de escritores, puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar *sin retrasarse con la cultura del mundo*. La realidad profunda, oculta hasta entonces, prestó a aquellos adolescentes la experiencia necesaria para madurar con rapidez haciéndoles ver con sus propios ojos el mundo que les rodeaba, sin influencias extrañas pero con la información necesaria a sus espíritus conscientes. En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la revolución, a los hechos pasajeros que podrían haber sido temas más o menos vivos y vividos, prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales y profundas, concentradas en su propio ser. Esfuerzo equivalente a la identificación del carácter nacional que intenta el país con la revolución procurando, también, encontrarse y conocerse a *sí* mismo.[96]

Sobre este asunto, Octavio Paz comenta: "El escepticismo de Xavier, como el de sus compañeros de generación, tenía también un origen social. Era una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. Niños, habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia".[97]

[95] S. Novo, *La estatua de sal*, p. 55.

[96] B. Ortiz de Montellano, "Literatura de la revolución y literatura revolucionaria", pp. 80-81.

[97] O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 22.

Con *Ulises* finalmente la sociedad mexicana tuvo la oportunidad de acceder nuevamente a la lectura del ensayo de opinión interesado en asuntos literarios y artísticos sin afanes preceptivos y sin la consigna propagandística donde la Revolución se mostraba como el accidente más afortunado de la historia patria. En las sociedades cuyo gobierno es dictatorial y absolutista difícilmente se puede desarrollar la ensayística de opinión porque el mismo sistema de relaciones culturales con las esferas de poder marca los lineamientos y limita la innovación y la diversidad. Aunque durante los años veinte hubo ligeras discordancias entre los protagonistas del establecimiento de un nuevo sistema de valores culturales posrevolucionarios, el común denominador era la fe y el convencimiento en la validez de los frutos de la lucha armada. Para Weinberg, la disidencia también es una característica constante del ensayo en Latinoamérica:

> Por otra parte, así como algunos ensayos se insertan en los debates de su tiempo y lugar a la vez que llevan marcas de las polémicas entabladas a corto plazo, en otros casos el ensayista aspira a una mirada de mayor nivel de abstracción y universalidad, de modo tal que evita o supera los datos coyunturales. De este modo, en la mayoría de los casos, se da un difícil equilibrio entre particularidad y universalidad de las discusiones.[98]

Quienes participaron en *Ulises* —y más tarde en *Contemporáneos*— demostraron que había otra manera de acercarse a la cultura y de promover actividades y espacios para su ejecución, difusión y discusión. Sus escasos seis números aparecieron a la par de la fundación del teatro "Ulises", donde realmente se organizó un espíritu colaborativo entre pintores, escritores, críticos, bailarines, actores, etc., en gran medida gracias a la intervención artística y económica de Antonieta Rivas Mercado.[99] Testimonios de sus productos conjuntos los encontramos en las páginas de la revista:

> Aquella vieja idea de los escritores más jóvenes de México […] empieza a cristalizar: el pequeño teatro experimental adonde se representen obras nuevas por nuevos actores no profesionales. Sólo de este modo se empieza a crear un

[98] L. Weinberg, *op. cit*., p. 119.

[99] Sobre la gestación de *Ulises*, véase Tayde Acosta Gamas, *Antes de ser Contemporáneos. Ulises: formación y desarrollo del grupo 1927-1928.*

gusto, un repertorio y un público actuales. En la calle de Mesones número 42 se improvisa el escenario y la sala. / Rodríguez Lozano y Julio Castellanos se encargan de las decoraciones. Y, por primera vez en México, los escritores se prestan a hacer el trabajo del actor, con las ventajas de su cultura y sin las desventajas del hábito. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen cubren los primeros papeles. Con ellos, y en primer término, Antonieta Rivas.[100]

Y también en revistas de mayor tiraje:

Es el "Teatro de Ulises" el producto del enorme deseo de renovación que palpita en el ambiente artístico de México. Un teatro de vanguardia, como los que han surgido en París, Nueva York y otras ciudades, en donde el cansancio florece en innovaciones; un teatro de vanguardia que pretende crear el teatro mexicano lejos de los "mexicanismos" rampantes de los pequeños bataclanes en donde se afrancesa soezmente la mestiza idiosincrasia de nuestras vernáculas aventuras. Pero en el "Teatro de Ulises" no hay aún una escuela ni una técnica determinadas. Los buenos muchachos intelectuales que le han aplicado ese nombre clásico, no afirman aún las orientaciones de su esfuerzo, y por el momento escarcean en los últimos productos de los autores extranjeros; no obstante, su tendencia ulterior es la de llegar a la producción teatral de cepa rigurosamente mexicana.[101]

En *Ulises* no sólo resalta el trabajo de Villaurrutia como editor y traductor, sino que la revista permitió el holgado desarrollo del ensayo de crítica de arte, así como comentarios y noticias que, por su naturaleza, quizá habría sido difícil encontrar en otros medios impresos de la época.

Llegando a este punto, no se puede desatender el hecho de que parte del interés y la educación artística de Villaurrutia se debieron con seguridad a su relación con Agustín Lazo. Estos dos jóvenes se conocieron en 1924 y compartieron un cuarto-estudio de azotea junto a otro que alquilaba Salvador Novo. No es casual que uno de los primeros pintores comentados tanto en *Forma* como en *Ulises* sea precisamente Lazo; en el caso de *Ulises*, en un ensayo de Jorge Cuesta[102] donde afirma haber asistido a la elaboración de sus cuadros "con autorización de amistad" y añade que el texto se ha elaborado "con bastante amor". La crítica de Cuesta

[100] Sin firma, "Trabajos de Ulises", p. 38.
[101] J. F. Vereo Guzmán, "El 'Teatro de Ulises' visto por dentro y por fuera", p. 43.
[102] J. Cuesta, "Agustín Lazo", pp. 22-24.

no funciona como pretexto para descalificar a otros pintores, pero ayuda acercarse a Rivera para entender los valores de Lazo, figura antitética que prefiere la "pintura de cámara" a la "pintura pública", segura, robusta y vigorosa de aquel maestro. En Lazo no se encuentra ni la "impureza de la anécdota" ni la "impureza decorativa". Tomando en cuenta que Diego Rivera se refería a la pintura mural como "decoraciones" y que tanto para él como para Siqueiros, Orozco e incluso Vasconcelos la pintura debía partir de una narración identificable, el juicio de Cuesta cobra otra dimensión y sutilmente deshermana a Agustín Lazo de los pretendidos principios revolucionarios: para apreciar su obra se requieren "ojos diáfanamente sensibles", no un horizonte de expectativas que pretenda ver materializados sus ideales políticos. Su obra "permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse" y cuenta con la sensualidad de la que carecen "Diego Rivera por principio y Orozco por naturaleza":

> La sensualidad es la cualidad característica de toda la pintura moderna; un pintor difiere de otro en su manera de ser sensual, y hasta el cubismo, después de tantas teorías contradictorias y confusas, se explica como una sensualidad dueña de particulares exigencias. La de lazo no es ni sedienta en extremo ni exaltada por ninguna otra razón; sabe encontrar su placer dentro de la más mediada compostura y su estilo conoce la placidez de las buenas maneras.

Además de la sensualidad —concebida como los estímulos de los sentidos evocados por el cuadro, en contraposición con su discurso inherente—, otro rasgo de la pintura de Lazo es la superficialidad, es decir, aquella capacidad de limitar con firmeza el valor expresivo de la obra en lo que las simples superficies y formas pueden comunicar sin recurrir a realidades ajenas a la obra. Para Cuesta, "lo que Lazo descubre es el puro carácter plástico que es revelación superficial", sin mensajes y sin reflejos ideológicos. En consonancia con Villaurrutia, Cuesta aplaude la falta de compromiso social de Lazo como un valor rescatable: "su más notable virtud es la de permanecer fiel a sí mismo" y, en consecuencia, fiel a las exigencias del arte por el arte. Llama la atención este ensayo de Cuesta no sólo por la calidad prosística que en momentos atraviesa las fronteras de la poesía ("Pero lejos de ella [la pintura] la poesía, y todavía más la música: sus figuras no sabrían responder a las solicitudes de la danza"), sino por el tono ecuánime y la actitud razonada de su crítica: no recurre a la violencia autoritaria de los estridentistas ni a los tintes de crítica social propios de Rivera. En Cuesta se manifiesta una crítica comprometida con el arte, no con las tendencias, aunque se distingue de Tablada, por ejemplo,

en la ausencia de referentes europeos explícitos como punto de apoyo para la reflexión y la comparación. Cuesta parte de lo local para llegar a lo universal que, en este caso, es la validez de la pintura más allá de su circunstancia.

A partir de *Ulises* la relación entre Lazo y Villaurrutia atrajo positivas consecuencias. Sheridan subraya que el contacto entre ambos marcó de por vida su percepción de las artes y las letras: Lazo incursionó en la escritura como traductor, crítico y dramaturgo (pero no publicó hasta la segunda mitad de la década de los treinta), mientras que Villaurrutia —que ya se desenvolvía con soltura en aquellos ámbitos— comenzó a ejercitarse como dibujante. Además de los retratos aislados de sus compañeros de batalla cultural, ilustró *Dama de corazones* y hay noticias de su participación con dos obras en la exposición surrealista que tuvo lugar en 1940 en la Galería de Arte Mexicano.[103] En relación con esta estrecha colaboración Guillermo Sheridan afirma:

> El criterio establecido entre los amigos era que "Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo", como decía Rodríguez Lozano. El comentario rebasa la previsible retórica de la frase y toca una verdad palpable: la serie de gouaches de Lazo propone un trabajo muy bello en el que la poesía de Villaurrutia parece cubrirlo todo, establecer unas correspondencias que van más allá de lo anecdótico y que acusan una mutua dependencia, si no es que un mismo aliento y origen.[104]

En el último número de *Ulises* apareció "Un cuadro de la pintura mexicana actual", un ensayo en que Villaurrutia prácticamente amalgamó tres textos anteriores sobre pintura del siglo XX: "Los nuevos pintores",[105] "Agustín Lazo", "Historia de Diego Rivera" y el comentario "Saturnino Herrán, pintor de '1915'".[106]

[103] Véase Enrique Franco Calvo, "Xavier Villaurrutia y la crítica de arte", en R. Olea y A. Stanton, *op. cit.*, p. 131, y Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia entre líneas. Dibujo y pintura*.

[104] G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 209-210. En varios números de *Revista de Revistas* del 1927 aparecen retratos y caricaturas elaborados por Villaurrutia: por ejemplo, de Alfonso Reyes (8 mayo, p. 16) y de Genaro Estrada (5 junio, p. 20).

[105] Sobre la crítica de arte de Villaurrutia véase G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 207-211, y María Inés Canto, *Xavier Villaurrutia, crítico de arte.*

[106] Este comentario forma parte de "Autocrítica". El ensayo final se publicó repetidas veces con pequeños cambios que Villaurrutia fue introduciendo en consonancia con las novedades del arte mexicano. En el volumen de *Obras*, aparece una versión posterior enriquecida con comentarios sobre pintores nuevos de los años treinta (Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Frida Kahlo, Antonio Ruiz, Federico Cantú y Jesús Guerrero Galván). Cito únicamente "Un cuadro de la pintura mexicana actual".





A pesar de reciclar párrafos, las observaciones amasadas durante tres años logran colocarse en el lugar preciso para construir un ensayo coherente y cohesionado. Villaurrutia realizó su disertación en un momento en el que quizá ya no era pertinente aludir al renacimiento artístico, porque para 1928 ya se había gestado una gran producción de bienes culturales susceptibles de analizarse con perspectiva diacrónica. El primer punto de atención es el uso que Villaurrutia da al concepto de Revolución. Para él no es más que una etiqueta operativa que facilita tanto encuadrar una época como limitar una corriente artística para su estudio. Primero existe la creación y luego la clasificación, no al revés: "No es otra la función del marco: hacer del cuadro una distinta realidad, ajena a las realidades que la acompañan". Estas realidades van de la mano con la época porfiriana y todavía se escuchan los ecos de Gedovius, Izaguirre, Ruelas y Herrán, pero son "figuras que viven ahora sólo porque respiran un rezagado aire de ayer". Villaurrutia se unió a la polémica acerca del nacionalismo de Herrán iniciada a principios de la década entre Toussaint y Mérida, tomando partido por este último:

> No sólo por su técnica —viciosa manera, herencia de Zuloaga y compañía— sino por la representación superficial de las cosas de México nos damos cuenta de que Saturnino Herrán pintaba la mano movida de la paleta a la tela por el recuerdo de sus preferencias extranjeras, ciegos los ojos, cerradas la sensualidad y la inteligencia, sin deseo de buscar un camino propio, entregado a sus admiraciones españolas de fin de siglo. A nada mejor que a un mal traductor puede comparársele. A un traductor que, a fuerza de amar a los autores que pretendiera traducir, hubiese olvidado el propio idioma.

Al avanzar en la cronología de la historia del arte mexicano contemporáneo, Villaurrutia recuerda a Best Maugard como un personaje relevante y comprometido, pero ahora reducido a un simple referente sin mucha importancia. Agrega algunas notas sobre la encomiable labor de Manuel Rodríguez Lozano en la promoción de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, pero no se muestra tan entusiasta de las actividades infantiles, pues el contexto biográfico del artista no puede ser eliminado al momento de analizar la obra en retrospectiva: "A menudo la ingenuidad de unos ojos sin pasado pictórico produce una obra deliciosamente atractiva, milagrosa podríamos decir ya que, como el milagro, es el fruto de nada. Ocurre preguntarse. ¿Esta legión de jóvenes va a convertirse en una legión de artistas? Sería inocente esperarlo. Faltan la conciencia y la inteligencia".

Implícitamente, pareciera que los límites del arte revolucionario iban de la disfunción de la antigua academia de San Carlos al reciente retorno a la pintura de caballete "desinteresada", de la cual Rivera también participaba y donde Villaurrutia encontró nuevas cualidades: "A la hora de la expresión abierta, sucede la hora de intimidad representada por un trabajo más puro, sin la menor sombra de la doctrina y anécdota que aparecen en su pintura mural para dotarla de una ideología social revolucionaria".[107] Más allá de la anécdota histórica, Villaurrutia nota que la obra de Rivera permite varios niveles de acercamiento: el interés por el tema que abre la posibilidad de una apreciación de sus características plásticas para el "espectador sencillo", pero ofrecen otra lectura para el "espectador preparado [que] necesita desprender la significación plástica, que le da una satisfacción preciosa, egoísta, para reconocer la función social de esta expresión". Tanto Villaurrutia como Cuesta marcan una diferencia entre los componentes artísticos de la obra y los que no lo son, prefiriendo siempre los primeros. Diego, en cambio, parecía estar continuamente preocupado por dejar claras las motivaciones de su labor y provee una clave de lectura para su correcta interpretación, anteponiendo la intención política a los valores artísticos de su obra, como puede constatarse al analizar su autocrítica de arte.

En realidad, el texto de Villaurrutia se apega mucho a la corta tradición en crítica de arte más o menos inaugurada por Manuel Toussaint: presentación de datos históricos y biográficos, descripción del objeto de estudio, comentarios críticos y juicios de valor. En este ensayo Villaurrutia nota una evolución muy personal e independiente por parte de los pintores mexicanos. Casi todos ellos son fecundos, inteligentes y comienzan a formar grupos y a desarrollarse a pesar de la falta de un público específico. También aquí se insiste en el proceso que se está llevando a cabo con miras a continuar en el futuro. El autor sabe que la circunstancia histórica inevitablemente influye sobre la creación artística, por eso la Revolución y Vasconcelos son dos componentes sin los cuales difícilmente habría cambiado la manera de pintar. El muralismo es una de las corrientes más importantes y ya desde el principio se vio que el rescate de lo popular rozó con la exageración. Por la calidad y la cantidad de producción plástica, Orozco y Rivera figuran como los dos ejes del muralismo. Orozco toma herramientas útiles desde su propio interior, sin influencias demostrables, por eso su obra es más personal; las grandes obras de Rivera, en cambio, contienen influencias extranjeras, bien asimiladas y reinterpretadas en el seno de la realidad mexicana. Sin embargo, en

[107] X. Villaurrutia, "Historia de Diego Rivera", p. 35.

su obra menor podían encontrarse valores superiores. Anuar Jalife observa que Villaurrutia descubrió al mejor Diego "en el caballete y no en los muros públicos, en la intimidad y no en la historia, en la pureza de la forma y no en la ideología".[108]

Para hablar de otros pintores, Villaurrutia no menciona datos biográficos, pero trata de sintetizar en pocas palabras contundentes las características esenciales de cada uno. Aparecen nombres de personajes cercanos al "grupo sin grupo" (Abraham Ángel, Máximo Pacheco, Miguel Covarrubias), pero son cuatro los que se relacionan por manifestar una personalidad auténtica: "un incitador, Manuel Rodríguez Lozano; un sensual, Tamayo; un intelectual, Lazo; un italiano, Castellanos". Es notable la omisión de otros pintores que también estuvieron activos y cercanos a los escritores de estos años: me refiero a Gabriel Fernández Ledesma y Leopoldo Méndez, ambos colaboradores asiduos del grupo estridentista. Montenegro, Zárraga y Siqueiros no se mencionan. Al final del ensayo, y a modo de justificación, Villaurrutia añade: "Otros nombres han sido olvidados inconscientemente o no han sido recordados. Pero esa selección de la memoria es ya una manera de juicio. Por la misma razón que están ausentes de la memoria, están ausentes del cuadro de la pintura mexicana actual que he procurado componer". Aquí la inconsciencia o la falta de memoria como un mero despiste serían discutibles porque a lo largo de tres años de reflexión, es ingenuo pensar que Villaurrutia no haya tenido noticias de lo que ocurría en la plástica mexicana fuera de su grupo habitual. En este ensayo Villaurrutia muestra su selección crítica de la misma manera en que Jorge Cuesta lo hizo en la *Antología de la poesía mexicana moderna*. Cuesta avalaba como criterios de elección las particularidades estilísticas de cada poeta incluido, así como sus valores literarios a partir del análisis individual de casos. Si se incluye a Pellicer es en virtud de la sorpresa que causan "sus líneas imprevistas, las desarrolla en espirales de metáforas y las recorta con ironías de pensamiento",[109] pero también hay un lugar para Maples Arce en cuanto representante de una de las "conquistas de vanguardia" y, a pesar del "socialismo político y los desaciertos literarios", merece una mención por la "cohesión de su esfuerzo y la forma directa en que se coloca frente a los motivos mecánicos de una existencia industrial y fabril".[110] Con esta toma crítica de conciencia artística Cuesta demostraba que la existencia y la percepción de la calidad literaria no deberían estar supeditadas a factores políticos ni a simpatías de grupos.

[108] A. Jalife, *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista* Ulises *(1927-1928)*, p. 108.
[109] J. Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 167.
[110] *Ibid*., p. 157.

Para muchos escritores de la época, la *Antología de la poesía mexicana moderna* contaba con muchas deficiencias. Federico Gamboa se lamentaba de la ausencia de Gutiérrez Nájera y Amado Nervo. José J. Núñez y Domínguez atribuyó a Torres Bodet la autoría intelectual de la antología y afirmaba: "en el extranjero no tienen la obligación de estar interiorizados de nuestro movimiento literario, y estos señores están propalando una falsedad notoria declarándose urbe et orbi, los únicos representativos en la poesía moderna de México". Miguel Martínez Rendón sintetizó el desdén hacia la publicación con la famosa frase "Un volumen que vale lo que Cuesta".[111]

En el caso de Villaurrutia, la elección crítica dio lugar a una parcialidad inminente que, a partir de la adversidad de su contexto, podría no ser del todo reprochable. Esta discriminación desemboca en una crítica implícita y eficaz. Las ausencias razonadas también constituyen una forma legítima de hacer crítica que no se aleja de lo que, en el futuro, Justino Fernández delineaba como rasgo imprescindible de la crítica contemporánea:

> Desde un punto de vista teórico la crítica de arte, me refiero a la de las artes plásticas y en especial a la de la pintura, presupone obviamente la relación entre el crítico y la obra de arte concreta. El crítico ha de tener ciertas condiciones que le abran la posibilidad de serlo, tales como la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación. Se trata, claro está, de que esas condiciones, estén, en cuanto fuere posible, alejadas de un "estado natural", lo más cargadas de cultivo histórico en todos los aspectos de la cultura pasada y actual. / Ya que la obra de arte es, por su propia naturaleza, una síntesis expresiva de las condiciones del artista, y que éstas son semejantes, en principio, a las del crítico, la cuestión de la crítica radicará en la coincidencia entre las condiciones de uno y otro, considerados como polos de un mismo eje.[112]

Con sus textos, Villaurrutia reivindicó la función de la crítica de arte en un momento en que el sistema cultural exigía una adhesión más que una reflexión. En las revistas de los primeros años de la década de 1920 eran frecuentes las reflexiones en torno a la actividad crítica —y, por ende, al crítico— porque quien se ocupaba de asuntos culturales no se limitaba a la mera expectación pasiva de

[111] La pequeña polémica que generó la antología tuvo como sede *Revista de Revistas* con "Una antología que vale lo que 'Cuesta'", sin firma, publicado el 8 y el 15 de julio de 1928, además de otros comentarios a propósito publicados en las respectivas secciones literarias el día 15.

[112] J. Fernández, *El lenguaje de la crítica de arte*, pp. 16-17.

los fenómenos que iban modificando el ser y el hacer de las bellas artes y de la literatura. Se podría decir que era una obligación acercarse a las artes sin ingenuidad para emitir juicios de valor mediante argumentos como un ejercicio más del raciocinio. A partir de la llegada de Vasconcelos se percibe un retraimiento que dio pie a la crítica dirigida a la tendencia revolucionaria en general, teniendo como prejuicio de base las bondades de la Revolución, pero se descuidó la observación particular de la obra de un individuo: o se estaba en México y se era revolucionario o no había manera de valorar el trabajo artístico; esto explica por qué Ángel Zárraga —tan bien reputado como Rivera tiempo atrás— dejó de ser sujeto de comentarios y él mismo abandonó la crítica de arte. Me parece que a esto contribuyó en gran medida la actitud de autoexclusión del pintor. En una entrevista concedida a Revista de Revistas el 1º de junio de 1924, confiesa que no puede volver a México porque "una vez cogido en este engranaje de contratos no es posible detenerse, los unos se van sucediendo a los otros incesantemente [...] primero es afirmarse en la tendencia que pudiera yo llamar definitiva y luego hacer el gran viaje para ir a trabajar al país donde nació uno". En la entrevista lanza algunas afirmaciones que lo ubican fuera de la expectativa: por ejemplo, una de sus pretensiones era eliminar en la pintura "ese espíritu de nuestra raza que tiende hacia la morbidez. Hay que amar la salud y la vida, y el juego de los músculos que sólo un *sport* practicado convenientemente puede darnos". Aunque no rechaza las iniciativas de la SEP, opina que limitarse al estudio del arte popular empobrece las posibilidades artísticas. En particular se pronuncia poco favorable hacia la imitación de los retablos porque para lograr producir obras similares se necesitaría o "una virginidad espiritual completa" o que el artista sea capaz de "regresar, después de todas las experiencias".[113]

Tablada, en cambio, se mantuvo vigente, pero es notable su interés por afiliarse al discurso oficial. Ya para finales de la década con la aparición de *Ulises* y de su sucesora, *Contemporáneos*, el crítico de arte adquirió un carácter autónomo y cuestionó el hecho artístico antes de aceptarlo pasivamente por la simple inercia del compromiso social políticamente correcto. Mientras tanto, el "grupo sin grupo" seguía en la mira de la crítica literaria con igual dosis de perplejidad y curiosidad, como atestigua un ensayo de Ermilo Abreu Gómez:

[113] Véase José D. Frías, "Ángel Zárraga y las corrientes de la pintura contemporánea", reproducido en *Zárraga*, sin firma, pp. 202-203.

El grupo de los poetas nuevos que Xavier Villaurrutia llama grupo sin grupo, y Jaime Torres Bodet titula grupo de soledades, avanza como las varillas de un abanico: atado en un principio se libra de influencia y se disgrega —ahondándose—, a medida que se aleja de su centro. Y como las varillas del abanico se adhieren a una tela en la que se mira un dragón o un capricho, el grupo de hoy se proyecta sobre un dibujo que a todos complace y enamora: la arquitectura de nuestra sensibilidad. Este grupo aparece casi adulto. Produce la impresión de que, sin niñez, haya llegado, de un salto, a la edad madura; y sin balbuceo, entona, pleno, su canto. Yo diría que no viene buscándose, sino encontrándose [...]. Tales son los caminos que sigue la nueva literatura, en la conquista de algo que vale más que la antigua torre que se empeñaban en levantar nuestros abuelos; el espíritu de una nacionalidad literaria.[114]

Antes de detenerme en otras expresiones literarias que fueron de la mano con el desarrollo artístico del país, me parece importante incluir algún comentario sobre la *Historia del arte mexicano* de José Juan Tablada por ser un producto derivado del interés oficial. Se trata de una edición de alto presupuesto, lo que puede dar pistas sobre el tipo de público al que iba dirigida. Al parecer, el proyecto original —iniciado en 1923, como se indica en el prólogo— pretendía ofrecer un texto de difusión de uno de los grandes orgullos nacionales en todos los tiempos: el arte. El libro sigue un orden cronológico y se detiene en algunos momentos relevantes de la historia de la producción artística. Llama la atención que haya dedicado un espacio importante tanto al arte prehispánico como a las artes populares novohispanas, incluso si esto genera un marcado desequilibrio en la estructura expositiva. Si bien no se trataba de un texto de crítica de arte, ésta no pudo faltar, y se manifestó desde la elección de obras hasta los juicios valorativos más evidentes. Tablada compartió su admiración hacia los arquitectos Francisco Eduardo Tresguerras y Manuel Tolsá con la misma energía que mostró su desprecio hacia el arte de la Academia decimonónica. Como ejemplo, basten algunos de los juicios (injustos y viscerales) sobre José María Velasco:

José María Velasco fue víctima del convencionalismo y el formulismo académico que, buscando nobleza clásica y armonía y ponderación, sofocaba los impulsos creadores de la personalidad. Fue el academicismo el que en la inocente naturaleza descubrió lo noble y lo indigno; como asunto pictórico,

[114] E. Abreu Gómez, "La literatura mexicana actual", p. 22.

> preconizó ese "paisaje heroico" y pomposo que por falso y teatral puede bien catalogarse en la pintura escenográfica.[115]

Al final se enlistan los pintores más representativos del momento en un orden que se antoja aleatorio: Julio Ruelas, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Joaquín Clausell, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Saturnino Herrán, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Carlos Mérida. La inclusión de Ruelas, Clausell y Herrán como contemporáneos resulta tan desconcertante como la ausencia del Dr. Atl. Ante su falta de aportaciones concretas, la historia del arte mexicano ha sabido olvidar el texto de Tablada por tendencioso, parcial y carente de rigor histórico y argumentativo para sustentar sus apreciaciones estéticas.[116] A pesar de haberse mantenido alejado de polémicas, incluso Toussaint consideró pertinente anotar que "Tablada, poseía un depurado criterio artístico y una amplia cultura humanista. Nadie como él para escribir una historia del arte en México. Y, sin embargo, la suya no pasa de ser mediocre".[117] Por fortuna el añejo interés de Tablada dio frutos más exitosos.

Para los años de Tablada, era imprecisa la diferencia entre los discursos histórico, crítico y lírico; por eso la *Historia del arte mexicano* está escrita a partir de un lenguaje que roza constantemente con lo literario, pero que en el fondo pretende ser histórico. A propósito de la diferencia entre historia y crítica del arte Justino Fernández comentaba:

> A menudo son confundidas la crítica de arte y la historia, incluso por críticos e historiadores, con la expresión literaria propiamente tal. Pero una cuestión es que la crítica o la historia estén bien escritas y que usen un lenguaje claro, elevado y quizás aun elegante, y otra es que sean arte con pleno sentido, es decir "bellas letras". De tal confusión proviene una expresión híbrida, a menudo cargada de cursilería.[118]

En la prensa aparecieron durante toda la década numerosos textos que podrían catalogarse dentro de la historia del arte —en su mayoría referidos al arte novohis-

[115] J. J. Tablada, *Historia del arte en México*, p. 236.

[116] Sobre la labor crítica de Tablada véase el prólogo de Adriana Sandoval a las *Obras completas*, vol. IV. *Arte y artistas,* y Luis Rius Caso, *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno en México (1891-1927)*, pp. 181 y ss.

[117] M. Toussaint, prólogo a José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, p. 14.

[118] J. Fernández, *El lenguaje de la crítica de arte*, pp. 30-31.

pano— y que contaban con un nutrido respaldo documental. La incoherencia estilística se encuentra, sobre todo, en los críticos de mayor edad que no asimilaban todavía el cambio en las artes y en la crítica, o en aquellos artículos encomiásticos que con eficientes palabras compensaban la deficiencia de su objeto de admiración. Me parece, sin embargo, que sí había una conciencia de los alcances de ambos oficios: si Toussaint irradió lirismo en su monografía sobre Herrán, se debió a que hasta 1920 la crítica de arte exigía adoptar características literarias como condición para abordar el tema; lo contrario habría sido indicio de mediocridad intelectual. Aunque por su contenido no todos los textos escritos en las primeras décadas del siglo XX son útiles para una investigación sobre arte o historia, mantienen su valor como ensayos, y en cuanto tales

> su prosa recoge diversos temas que hacen a lo instruyente y lo instruido en una sociedad, los despliega y reordena en una estructura general, y esto permite a su vez presentarlos de una manera tal que pone de relieve una particular visión de la naturaleza esencial de los mismos. El ensayo también es un medio de expresión que despliega pasiones y valores para un grupo de lectores que puedan a su vez retomarlas.[119]

A la par del ensayo, no son pocos los textos de corte estrictamente literario que aparecieron en varias de las publicaciones hasta ahora analizadas y cuyas motivaciones se captan mejor a partir de una base contextual precisa, como la que he tratado de presentar en estas páginas. Los cambios artísticos en el México posrevolucionario no sólo promovieron una extensa producción ensayística, sino también un atractivo *corpus* muy amplio y complejo de textos poéticos cuyos autores, en muchos casos, coincidieron en ser también serios comentadores de arte.

¡30-30! Órgano de los pintores de México (1928)

A inicios de 1929, la asociación de artistas en el movimiento ¡30-30! causó un desconcierto absoluto en la crítica: o se estaba con Diego o se estaba con Ramos. Cualquier tipo de manifestación que saliera de estos parámetros de comparación arriesgaba la incomprensión o, peor aún, la indiferencia. El grupo ¡30-30!, "al cual pusieron el nombre del conocido máuser porque pensaron dar muchos tiros en

[119] L. Weinberg, *op. cit.*, p. 106.

la política artística, que apenas a cohete llegaron",[120] fue fundado en 1928 por Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal (los primeros muralistas de San Ildefonso), Fermín Revueltas, entre otros, y estuvo fuertemente ligado con los participantes del estridentismo.

Como todo grupo respetable, los trintatreintistas fundaron una revista, *¡30-30!*, en la que dieron difusión a su ideología artística. La revista tuvo una vida intensa, pero efímera: sólo tres números correspondientes a los meses de julio, agosto y septiembre-octubre de 1928. En el segundo número aparecen como editores Ramón Alva de la Canal, Martí Casanovas, Fermín Revueltas y Rafael Vera de Córdoba. Ya desde la primera página queda claro que la intención de este grupo era cambiar el cauce negativo que había tomado el arte en México a partir de la influencia de los medios de comunicación impresos, de los intereses de grupo y de las iniciativas gubernamentales. La finalidad no era proponer una nueva manera de hacer arte, sino un regreso al origen, es decir, a las motivaciones revolucionarias que permitieron el desarrollo del primer muralismo y de las escuelas al aire libre pues, a lo largo de la última década, notaban un retroceso y una pérdida evidente de valores políticos:

> Ha variado, pues, el escenario, y esto hace necesaria una revisión de valores. Revisión que la prensa mexicana, los grandes rotativos y las revistas para familias han evadido por su contrarrevolucionarismo sistemático y por respeto a la "Caja", deidad todopoderosa, permitiendo que se elevaran prestigios dudosos, que siguieran dándose prerrogativas a falsos valores y que, por falta de crítica o ineptitud de los críticos, se estableciera un "status quo" que ha impedido todo avance y todo progreso dentro del movimiento pictórico mexicano [...]. "¡30-30!" viene empeñado en hacer una labor de higienización, de saneamiento, de oxigenación, en el ambiente artístico mexicano.[121]

Con tono decididamente contestatario o humorístico, los colaboradores de la revista insistían en acabar con el academicismo. Al igual que otros intelectuales del momento, también ellos consideraban que la Escuela Nacional de Artes Plásticas era el último repositorio de los ideales previos a la Revolución y veían en los veteranos Leandro Izaguirre y Germán Gedovius el anquilosamiento a un pasado estético obsoleto que ni aportaba conocimientos de calidad a los estudiantes ni

[120] Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, p. 19.
[121] 30-30, "Trayectoria", p. 1.

podía competir con la viveza de las nuevas formas de apreciar y practicar el arte. Por lo demás, se atacaba a la antigua Academia por los privilegios que gozaba en cuanto institución estatal (espacios, insumos, infraestructura, salarios, subvenciones, etc.), al compararse con la situación desventajosa en la que se encontraban los artistas independientes.

Otra de las preocupaciones de *¡30-30!* se centraba en el futuro del arte mexicano. Reconocían que las artes —revolucionarias o no— habían florecido de manera nunca antes vista en nuestro país; estimaban positivamente que la calidad artística de México hubiese generado interés en el extranjero; les entusiasmaba que las escuelas rurales hubiesen captado un nutrido grupo de niños talentosos y les parecía adecuado que el gobierno impulsara las artes; sin embargo, el pintor catalán Martí Casanovas advertía ya un problema: "gracias a estos estímulos y esa acción, se ha producido un exceso de producción y los pintores ya no tienen qué hacerse con sus telas, ni por qué pintarlas, ni se sabe, cuando salgan de las escuelas, qué suerte les espera [...]. Si se ha fomentado la pintura mexicana, ¿se ha pensado en sostener este esfuerzo, asegurando su continuidad y su futuro?"[122] Ante los panoramas tan optimistas que solían divulgarse en revistas de amplia difusión, la pregunta abre la necesidad de una reflexión al respecto. Más tarde se constataría que varios de estos niños pintores lograron cosechar algún éxito como ejecutantes, administradores o profesores de pintura, pero un gran porcentaje no volvió a tomar un pincel, tal como lo vislumbraba Casanovas: "Se corre, pues, el peligro de malograr todo el esfuerzo realizado y condenarlo a la esterilidad".

A la par de los textos autorreferenciales y de exaltación ideológica, la revista dedicó más de la mitad de sus páginas al comentario de obras de arte, sobre todo las iniciativas relacionadas con el quehacer de los miembros del grupo, además de textos reflexivos sobre la pintura europea, la escultura mexicana y manifestaciones populares como la música, las carpas, el circo y las artes aplicadas. Sin duda, uno de los pilares intelectuales de la revista fue Martí Casanovas. A él se debe la mayor parte de crítica de arte contenida entre sus páginas. Con un tono ensayístico que contrasta mucho con la retórica apasionada de la revista, ya desde el primer número ofreció comentarios en los que destaca su habilidad argumentativa y su sentido crítico.

> Tina Modotti ha creado, últimamente, con sus fotografías, símbolos de la revolución mexicana, que pueden perfectamente servir como reclamos de

[122] M. Casanovas, "Las escuelas libres de pintura", p. 7.

propaganda, y se ha inspirado en escenas de carácter social, de movimiento y actividades multitudinarias o proletarias. / Esos símbolos están formados e integrados por elementos que en sí mismos, de por sí, no tienen ningún interés expresivo ni sugerente [...] cada uno de estos elementos en sí mismo, aislado, nada dice ni expresa. No obstante, Tina Modotti, agrupándolos, uniéndolos, ha hecho con ellos una creación.[123]

Una vez que el lector se ha convencido de que, en efecto, el valor artístico de la fotógrafa italiana está en su habilidad compositiva y en la agudeza para explotar la connotación derivada de la unión de objetos cotidianos, el crítico da un paso inesperado. Como ya se dijo, la revista *Contemporáneos* y sus colaboradores habían sido rechazados por los partidarios del arte revolucionario debido, entre otras cosas, a su inclinación por el arte puro, es decir, por las manifestaciones artísticas desvinculadas de una función social legítima; por lo tanto, se podría afirmar que el arte puro y el arte militante serían dos polos opuestos. En el caso de Modotti, Casanovas demuestra que sus fotografías son, en realidad, ejemplos de arte puro porque no son más que la representación de objetos, pero el resultado final se conecta con el ideario de la Revolución: "He aquí una conciliación sabia e inteligente, sobre la cual bien merece detenerse, y haciendo en ella hincapié. Tina hace un arte social, pedagógico, ilustrativo, aun haciendo arte puro y sin salirse de la plástica pura [...] ha hecho de la fotografía un arte puro y ha puesto este instrumento maravilloso en sus manos al servicio de la revolución".[124]

En "Las escuelas libres de pintura", Casanovas ofrece una explicación convincente de los mecanismos creativos de los niños que participaban en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. El cubismo nació como una abstracción intelectual, el surrealismo surgió como una tendencia antirracional, la educación académica seguía tradiciones decimonónicas, pero el niño, al estar privado de cualquiera de estas tendencias que dirigían la creatividad por caminos bien definidos, ejercía un trabajo doble: por un lado, debía aprender a pintar sin guía definida; por el otro, la necesidad de plasmar realidades concretas en un plano bidimensional lo obligaba a abstraer y reconstruir su mundo de manera individual. Dice Casanovas:

el muchacho, para representar y trasladar a su tela aquel asunto, tiene que razonarlo, que entenderlo, descubriendo sus relaciones y organizando sus ele-

[123] M. Casanovas, "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario", p. 4.
[124] *Ibid*., p. 5.

> mentos. Este orden, esta organización, que la academia le daría hechos ya, o por lo menos, con una fórmula infalible para lograrlos sin mucho esfuerzo, en las escuelas libres es el mimo muchacho quien está obligado a lograrlos, creándolos por sí mismo, sin ayuda ajena. Así en sus obras no hay un solo momento de inercia o pasividad, todo en ellas responde a una creación constante y sostenida, y por ello es que esas obras, fruto y resultado del esfuerzo laborioso del muchacho que organiza sus partes y elementos, que se ve obligado a raciocinar —a "crear" propiamente— son de una gran sabiduría, comprendidas, lógicas, sin que, no obstante, este raciocinio y está lógica dejen de ser, ni por un momento, infantiles y fruto de una mentalidad infantil.[125]

Como puede apreciarse, las reflexiones de Casanovas en relación con la pintura infantil ni exaltaban el elemento indígena, ni se decantaban por el elemento folklórico. Sus razonamientos atienden principalmente en fenómeno artístico en sí como un fenómeno racional en el que intervienen varios aspectos, pero que sólo puede llegar a metas inesperadas si se le aleja de la instrucción escolar. Probablemente, Martí Casanovas habría colaborado con otros trabajos de meditación artística en la revista; sin embargo, se le acusó de apoyar la permanencia de Alfredo Ramos Martínez como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas para conseguir algún beneficio laboral: por lo demás, la revista fue censurada por la SEP, por lo que ya no fue posible darle continuidad a la iniciativa editorial y el cuarto número sólo quedó como proyecto.[126]

El grupo ¡30-30! lanzó cinco violentos manifiestos en los que sus miembros se consideraban herederos de aquel movimiento estudiantil de 1911 que había concluido en la destitución de Rivas Mercado como director de la Academia. El primero, "Protesta de artistas independientes 30-30", está fechado el 7 de noviembre de 1928 y contiene una larga lista de firmantes encabezada por Diego Rivera. En paralelo con las elecciones presidenciales de ese año, los manifiestos tenían la finalidad de ejercer presión sobre la designación del nuevo director de la Academia. Manuel Toussaint fue el elegido, a pesar de las protestas de los treintatreintistas, pues lo consideraban colonialista (o sea, no revolucionario) y poco instruido en materia artística. Los ataques contra la institución se tornaron cada vez más puntuales y en el *5° Manifiesto treintatrentista: Contra I. Los académicos. II. Los covachuelistas. III. Los salteadores de puestos públicos. IV. En general*

[125] M. Casanovas, "Las escuelas libres de pintura", p. 6.

[126] Véase Carmen Gómez del Campo, Laura González Matute y Leticia Torres Carmona, *¡30-30! contra la academia de pintura*, pp. 43-58.

contra toda clase de sabandijas y zánganos intelectualoides encontramos apellidos conocidos y alusiones tácitas a personajes de la vida pública mal connotados, entre los que presumiblemente se encontraban algunos de los miembros del "grupo sin grupo", como se lee en él:

> El arcaico colonialista Manuel Toussaint no es capáz de dirigir la Escuela de Bellas Artes; no es capás de hacer ninguna reforma que tenga valor efectivo dentro de las Artes Plásticas; es impotente para dar el más débil paso innovador dentro de ellas, sobre todo, por ser un literato retrasado y desconocer las necesidades de un plantel dedicado exclusivamente a la Enseñanza de Pintura, la Escultura y la Arquitectura [...]. Lo único que ha hecho Manuel Toussaint es una ridícula monografía de Saturnino Herrán, que debía ser vergüenza de quien la firmó [...]. Detrás del conservador Toussaint vendrá el gachupín Maroto; junto a Madroto vendrán los afeminados a quienes se les dán secretarías particulares. Y estamos contra el homosexualismo, imitado de la burguesía francesa actual y entre ellos favorecidos ahora, y nosotros, luchadores incansables, existe el abismo de nuestra honradéz que no se vende por un puesto [...]. Aquél [Ramos Martínez] fomentó las escuelas de Pintura al Aire Libre, éste [Toussaint] fomentará las sotanas en el ex-hospital de curas sifilíticos: la Academia de Bellas Artes de San Carlos.[127]

El texto viene ilustrado con un grabado anónimo en el que resalta la figura central de un hombre obeso en hábito clerical con un libro en las manos en cuya portada se lee "OAXACA" y una inscripción sobre su sotana que dice "MONSEÑOR TODOS SANTOS", detrás de él hay dos personajes trabajando sobre algo que podría ser una escultura griega y un retrato renacentista, respectivamente; a su derecha aparece una figura masculina con rostro de *flapper* acongojada, con calzado femenino, una flor en la mano izquierda y la otra sobre el pecho; junto a él se distinguen representaciones de cuatro panfletos que llevan las inscripciones "ANALES, ULISES, CONTEMPORANEOS y FALANGE". Sin duda, una imagen que se hermana con la percepción de Diego Rivera en relación con los fundadores de aquellas revistas.

En efecto, para los treintatreintistas Diego Rivera era el ejemplo más claro de las directrices que debía tomar el arte mexicano comprometido, revolucionario y popular. Así fue que, tras la salida de Toussaint, después de un año de gestión, Diego Rivera tomó la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y reformó

[127] Conservo la ortografía y la puntuación del original. Salvador Novo respondió serenamente en "Las exposiciones en las carpas", reproducido en *Viajes y ensayos*, vol. 2, pp. 244-245.



5º Manifiesto treintatrentista, 1929 (detalle). Dibujo aproximativo de Fernando Ibarra

los planes de estudio en relación con las exigencias de los nuevos tiempos. Con esta designación, la lucha del grupo ¡30-30! había alcanzado el triunfo y no había más motivos para atacar a la institución. Por lo demás, los viejos y los nuevos miembros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre seguían ganando prestigio con su labor revolucionaria. Los treintatreintistas no contaron con suficiente autocrítica y no se percataron de que, si logró existir un desarrollo artístico nacional tan vasto y tan variado, se debía precisamente a la carencia de una ideología hegemónica. Algo que caracteriza el sistema de producción artística de aquellos años es la libertad del creador para elegir, rechazar o inventar motivaciones políticas y estéticas. Sin esa libertad, no habría existido la innovación, sino la repetición de patrones; no contaríamos con discursos estéticos opuestos y, sobre todo, la función de la crítica se habría limitado a señalar si el artista se había o no ajustado a la norma.

La labor de Casanovas como comentarista de arte se llevó a cabo en otras sedes. En enero de 1929 publicó en *Revista de Revistas* un artículo en el que observa con recelo que algunos jóvenes artistas que habían obtenido moderados triunfos, formados bajo estas influencias, estaban fracasando "al intentar ser personales", pues en este afán volvían a fórmulas académicas caducas y a *revivals* de vanguardistas sin causa, lo cual era síntoma de su clara desorientación. Evidentemente, el crítico tampoco consideraba apropiada la labor de García Maroto y menos aún los postulados de los miembros del "grupo sin grupo" que apoyaban la libertad de acción validándola como arte puro o sensual:

A fines de año, "Contemporáneos" acoge a Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Carlos Mérida. He aquí indiferente, a la atracción de los dos polos, ajeno por entero, a las dos corrientes anunciadas; un grupo, una tendencia, un esfuerzo, que nada tiene que ver con la pintura mexicana y con el medio mexicano, en la intención y en el propósito, en la emoción contenida, siendo mexicano sólo por circunstancias de lugar. Influencias y ecos de influencias exóticas —desdeñando el interés dramático de la representación, a la manera de Rivera; lejos del sentido substancial de plasticidad mexicana de los pintores de las escuelas— estos jóvenes se dan al culto de la materia, especulando sobre ella, persiguiendo calidades, yendo a pintura sensual, que no pasa más allá de los sentidos, que persigue la emoción con el juego de las diversas materias pictóricas, de las diversas calidades y el uso pretende producir sino emociones creando una emoción epidérmica, física y cerebral. Esta pintura no pretende producir sino emociones pictóricas, y en ello está su gracia y su limitación. Castellanos es, de estos pintores, el más personal, y Tamayo, el de más fuerte plasticidad, un poco descentrado de este grupo, el cual, dentro de los límites de la pintura pura —profesional— supera y aventaja, ciertamente, a la plana veterana del ¡30-30![128]

Durante toda la década las revistas de amplia difusión dedicaron algunas páginas a pintores, escultores y caricaturistas mexicanos activos dentro y fuera del país. Muchos de ellos no lograron posicionarse como artistas de gran valor, o por falta de calidad o por precaria producción, pues mantenían el gusto por Zuloaga o por el Impresionismo en un momento en que México estaba concentrado en el muralismo y en la aplicación sobresaliente de los principios del arte de vanguardia. Rafael Heliodoro Valle, en una página crítica, subraya el valor de Orozco, Dr. Atl, Montenegro, Rivera, así como la labor de Ramos Martínez en las Escuelas al Aire Libre y la promoción de las artes en las escuelas primarias. Al final de su recorrido por los elementos más representativos de la pintura actual comenta:

No sería posible enunciar a todos los pintores del México nuevo, que por distintos caminos han ido a la superación. Diremos que el grupo de los "30-30" ha destacado sus valores atrevidos, y que tenemos figuras de primer orden, como Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Máximo Pacheco, Rosario Cabrera, Carlos González, Rafael Vera de Córdoba, R. Alva de la Canal y muchos más que, dedicados a su arte, seguros de que interpretan un afán colectivo de orientación del gusto, son unidades que, integrándose, constituyen el más audaz de los movimientos espirituales que se han impuesto en América.[129]

[128] M. Casanovas, "Apuntes para un balance artístico de 1928", p. 31.
[129] R. H. Valle, "Panorama de la pintura mexicana", pp. 41, 87.

POESÍA Y CRÍTICA DEL “GRUPO SIN GRUPO”

Como se ha visto, además de manifestarse en forma de guerra civil, la Revolución trajo como consecuencia la renovación integral de los esquemas culturales de la nación. Para establecer un nuevo *status quo* resultó imprescindible la participación de todos aquellos que pudieran aportar patrones de comportamiento cultural con validez dentro y fuera del país. Ya en las páginas anteriores se ha constatado que, ante la carencia de modelos adecuados, algunos jóvenes poetas y pintores se unieron en una campaña que tenía por objetivo recuperar lo que de manera coincidente o contrastante debería ser el verdadero valor del arte.

La confianza en las artes plásticas quedó comprendida en la idea del *renacimiento artístico mexicano* y desde mediados de la década de 1920 el mundo editorial también se mostró sensible y receptivo hacia la presencia de jóvenes escritores, al margen de su filiación ideológica, como comenta Pablo Leredo: "Se ha intensificado grandemente el movimiento editorial en estos últimos meses, próximo ya el fin del año. Como si los escritores y los libreros desearan que 1925 fuese señalado por la aparición de buenos libros: Gorostiza, Novo, Ortiz de Montellano, Abreu Gómez, José Antonio Muñoz, pronto nuevos volúmenes de Torres Bodet, Maples Arce, Tejera, etc."[1] Debido a sus heterogéneas motivaciones, escritores y artistas plásticos tomaron la bandera política que más les convenía para avalar su inclusión en el nuevo entramado cultural lanzando propuestas de manera teórica o mediante la ejemplificación de algún modelo a través de su propia obra artística. En consecuencia, algunos de estos creadores se encaminaron hacia la propaganda nacionalista, indigenista, colonialista, provincialista, etc.; lo que aseguraba, aunque efímera, la potencial aceptación masiva y, quizá, también beneficios pecuniarios. Había también otro grupo, con fe en la posibilidad de cambio, pero sin la convicción de seguir estrategias superficiales *ad hoc* con los postulados oficialistas de la Revolución. Se trata de unos cuantos artistas del pincel y de la palabra que mantenían estrechas relaciones basadas en la amistad o en la búsqueda estética. Sobre estos poetas Villaurrutia escribió en "Cuaderno":

> *Julio de 1930* [...] en México existe una literatura del México ideal —literatura que no acepta lo *real*, que tiende a una unidad espiritual con el resto del mundo. Los poetas mexicanos no son hombres representativos, son *héroes*, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido.

[1] P. Leredo [Febronio Ortega], "Libros y revistas que llegan", (15 octubre 1925), p. 3.

> Los poetas se divorcian de las masas. No son *regionales*. Los poetas mexicanos nuevos no pueden ser —ni siquiera son populares en México. Su obra no es el espejo de México. La suya es, más bien, una literatura de ejemplo. "Grupo sin grupo" llamaba yo al de los más jóvenes poetas. Individualidades más o menos fuertes: esto es su debilidad o su potencia. Como la poesía que escriben se opone a la de los poetas anteriores, su obra aparece aislada literariamente, y moralmente. No son discípulos.[2]

En cierto sentido se puede aceptar que este desgajado grupo de jóvenes escritores no haya tenido un rumbo definido, pero sus integrantes más comprometidos no se mantuvieron al margen de los aconteceres literarios del mundo ni de influencias de poetas como Amado Nervo y José Juan Tablada, además del interés que llevó a explorar conscientemente la obra de los "imaginistas" de Estados Unidos y de algunos poetas franceses vanguardistas. Villaurrutia alude a la singularidad creativa que durante toda la década anterior habían experimentado los poetas allegados a él y que también coincidía con las ambiciones de los artistas plásticos con quienes mantuvieron un productivo *modus operandi* dialéctico. A la par de su interés por la crítica de arte, varios de estos poetas cultivaron una fuerte conciencia de la plasticidad del mundo representable mediante palabras. El lenguaje poético es proclive a las metáforas relacionadas con la óptica y las artes plásticas; por lo tanto, es notorio que durante los años posteriores a la Revolución la yuxtaposición de elementos pertenecientes al campo de lo pictórico fue interés constante que se manifestó en la obra crítica y literaria del "grupo sin grupo".

Durante los primeros años del siglo XX, como parte de la experimentación poética, la fascinación por plasmar la idea plástica con unidades verbales se alineó al espíritu de modernidad; sin embargo, críticos y pintores la practicaron de maneras muy diversas en su quehacer profesional. Al revisar las poesías que en la década de 1920 escribieron Manuel Toussaint o Luis Cardoza y Aragón —poetas contemporáneos y dos de los críticos de arte más importantes de los años sucesivos— no es tan evidente la correlación entre letras y artes. Tampoco Diego Rivera ni Carlos Mérida jugaron con el lenguaje pictórico dentro de su crítica cultural: es más, tendían a la claridad y a la objetividad racional en sus exposiciones. Por el contrario, en sus incursiones poéticas, el Dr. Atl escribió algunos textos poco afortunados que, a pesar de relacionarse con colores y texturas, no pudieron apartarse de la lírica tradicional de corte modernista. La de él es una poesía íntima

[2] X. Villaurrutia, *Obras*, p. 618.

de pretendida grandilocuencia que ahora leemos con curiosidad, pero, en virtud de sus predecibles artificios retóricos y metáforas poco ingeniosas, es difícil encontrar en ella valores literarios equiparables a los que desarrollaron los estridentistas o los miembros del "grupo sin grupo". Siendo así, los textos de Atl muy poco pudieron aportar a la literaria mexicana moderna. Para ejemplificar cito "El Citlatépetl" de *Las sinfonías del Popocatépetl* (1921):

> Masa piramidal —masa color de cobre oxidado, con reflejos violáceos— desnuda, áspera, terrible —bella como una joya— grande y muda como el recuerdo de una hecatombe.
>
> El ardiente amor del trópico orna su base con magníficas guirnaldas de jardines y de bosques, y el frío eterno borda alrededor de su cráter silencio, luminosa corona de nieves.
>
> La solemne grandeza de la montaña surge entre los montes eternamente floridos, como el sepulcro de un muerto ilustre el día de un aniversario glorioso.[3]

Tampoco todos los poetas del "grupo sin grupo" se integraron en esta dinámica de creación compartiendo procedimientos similares. Gorostiza, González Rojo, Torres Bodet y Ortiz de Montellano prefirieron la creación de imágenes a partir de los alcances de las palabras, sin acudir de manera explícita y reiterada a las artes plásticas. Jorge Cuesta —demasiado joven entonces— alcanzó la madurez literaria poco más tarde y es en la década de 1930 cuando escribió sus más sobresalientes reflexiones sobre arte. Salvo en el soneto "Dibujo" (publicado en *Ulises*, 3, agosto 1927, pp. 33-34), en la poesía juvenil de Cuesta no se descubren rastros de un interés explícito por conjuntar ambos lenguajes artísticos en su propia producción lírica.

Para respetar las fronteras cronológicas en las que se circunscribe la presente investigación —aun sabiendo que el grupo estridentista también estuvo muy interesado en la experimentación con diferentes lenguajes artísticos— me parece adecuado limitar el análisis a algunos textos de Pellicer, Novo, Villaurrutia y Owen tomando en cuenta sólo su producción literaria anterior a 1930. Es innegable que entre ellos el gusto por la sinestesia procuró nuevas formas de abordar los aspectos visuales y sonoros de la realidad. En muchos casos, parece que las escenas de la vida cotidiana o los paisajes —reales o imaginarios— se hubiesen paralizado como en un cuadro o una fotografía para que, posteriormente, el

[3] Dr. Atl, *Obras 2. Creación Literaria*, p. 8.

poeta pudiera referirse a ellos y describir la imagen desde sus aspectos plásticos. No es nada casual que, muchos años más tarde, en su discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua, Gorostiza haya indicado que, dentro del procedimiento de creación poética, hay varios circuitos de desarrollo:

> En el primero, que se podría llamar desarrollo plástico, el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios. El desarrollo plástico limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.[4]

En cartas dirigidas a José Gorostiza, el joven Pellicer expuso su interés por el arte y, sobre todo, su capacidad para acercarse a la obra con un ojo sensible, educado y crítico. En lo que pudiera ser una epístola convencional, el poeta pasa del registro familiar al ensayístico para realizar ejercicios de crítica. En su primer viaje a Nueva York (octubre de 1918) Pellicer conoció directamente las obras de Zuloaga —tan famoso en México por aquellos años y modelo hegemónico de la pintura nacionalista moderna para muchos— y quedó impactado por las cualidades artísticas de un cuadro:

> Naturalmente que si Zuloaga usa con frecuencia "los negros", es porque conoce ese tono prodigiosamente. Hacía muchos años que ningún pintor usaba el negro como lo usa Ignacio Zuloaga. Primero, porque se creen escasas sus combinaciones. Segundo, porque para hallar esas combinaciones se necesita genio. Zuloaga es casi genial. (Conste que estoy sereno.) He visto en el Metropolitan Museum of Art el famoso retrato de Mlle. Lucienne Bréval en *Carmen*. Estoy seguro de que este cuadro es una de las obras maestras del gran pintor vasco. El cuadro es casi todo negro. No hay más color que parte de la bata andaluza con que está trajeada la modela y un azul sombrío sobre la cara de la misma. El mantón es negro, dibujado pacientemente. Lo demás es también negro. Todas las tamizaciones, los corolarios de este tono, están expuestos

[4] Dicho texto apareció publicado con el nombre de "Notas sobre poesía" y más tarde se reprodujo como prefacio a *Poesía*.

en tela. La luz artificial conviene más al cuadro que la del sol. Desde luego aparenta estar pintado en el propio teatro. La luz proyectada sobre la figura esencial es eléctrica; el fondo es teatral.[5]

La descripción se antoja adecuada para una crónica o incluso para un texto de crítica de arte. Pellicer se muestra como un observador atento, capaz de pasar de lo general a los detalles, y trata de indagar las razones que rigen el estímulo sensorial, en este caso, sin juicios de valor. Más adelante, en la misma carta, comenta la obra de Joaquín Sorolla, pero esta vez se permite hacer uso de un lenguaje lírico para evitar la ineficacia del lenguaje prosaico, tan objetivo y denotativo. Imprecisa es la línea que separa el ensayo de la prosa poética y Pellicer la recorre con desenfado: "Sorolla reina como un déspota, y el impresionismo es él exclusivamente por que es él el mayor pintor de esa manera de pintar. Este dueño de los trópicos pinta con fuego; de sus paletas al sol toma la luz, como si el sol fuera su propia paleta, y descompone los colores como la luz en el iris con la facilidad milagrosa de los fenómenos naturales".[6]

Las cartas comunican el pensamiento del emisor, pero también dan cuenta de las competencias del receptor, pues sería inútil detenerse en la reflexión artística si Pellicer no hubiese sabido que Gorostiza compartía intereses similares o, al menos, que era capaz de descodificar las palabras del amigo. Para desempeñar su función como críticos de arte, también Villaurrutia y Novo tuvieron que intercambiar puntos de vista a partir de la visita a una exposición o a una reunión editorial donde se mostraran las fotografías de obras de arte que en determinado momento darían lugar a un artículo periodístico. De igual modo se puede conjeturar una discusión concienzuda precediendo la publicación de cualquier texto sobre arte que apareció en las revistas culturales del momento. Aceptando la validez de la suposición, la inserción de elementos relativos a las artes visuales en la escritura sería sólo el resultado de una compenetración activa y constante en el campo de las galerías y los museos, además de las relaciones personales entre poetas y pintores. Que prácticamente durante toda su vida los miembros del "grupo sin grupo" se hayan mantenido interesados en estos asuntos ayuda a reafirmar las hipótesis.

Todavía en estos años Pellicer no era el comentarista de arte en que se convertiría después de los años cuarenta, pero en su obra poética era bastante evidente la pericia para recoger unidades plásticas y transformarlas en palabras.

[5] Véase G. Sheridan, ed., José Gorostiza, Carlos Pellicer, *Correspondencia 1918-1928*, pp. 42-43.

[6] *Ibid*., pp. 43-44.

El conocimiento directo de la obra de Sorolla también determinó la creación poética. En las mismas fechas de las cartas, Pellicer escribió *Paisaje de Joaquín Sorolla*, versos alejandrinos acompañados de una breve nota: "Después de ver un cuadro hermosísimo de Sorolla y Bastida". Pellicer no se concentra en sus propias emociones para trasmitir la experiencia estética, más bien recurre a la écfrasis literaria —entendida en su acepción básica de descripción o representación verbal de una obra de arte visual—[7] con la finalidad de reproducir verbalmente el cuadro *El jardín de naranjos* (o *Calle de naranjos*) del pintor español, repitiendo la experiencia de otros poemas juveniles ("El entierro del conde de Orgaz", "El poema de la Gioconda" y "Las meninas"):[8]

> El jardín de naranjos bajo el sol de las doce.
> La sombra corre tenues morados bajo ramas.
> Naranjas de oros mate y de oros sobre llamas
> ofrecen la dulzura de su sencillo goce.
> Si alguna de las brisas deslizara su roce,
> Ya estarían los frutos desasidos de tramas.
> Tal se cuelgan a punto de descolgarse a granas
> ¡El jardín de naranjas encantado a las doce!
> De tierra enrojecida sendero hay en la huerta,
> y en él, vestida de blanco, una mesa desierta.
> Juega el sol en el lino. Alguien se fue o vendrá.
> Hay cien verdes en los árboles y hay en frutos cien oros.
> La luz dice en matices los felices tesoros
> del jardín de naranjas que a la sed se dará.[9]

[7] Si bien no existe todavía una definición consensuada sobre este concepto, me parece que, en términos generales, es el que mejor se adapta a las intenciones literarias de los poetas analizados en estas páginas. Al parecer, todos ellos tenían plena conciencia de que tanto el lenguaje visual como el literario son equivalentes en cuanto a su potencialidad mimética de la realidad, donde la *energeia* es aquella capacidad del lenguaje verbal para evocar imágenes en la mente del receptor. Si bien hay quien sugiere una extensión de la écfrasis incluso para el estudio de obras que no son literarias y no son imitativas, o para interpretar las relaciones entre dos lenguajes artísticos distintos —cualesquiera que sean—, yo prefiero limitar su función retórica como parte de la *descriptio* por considerarla más operativa en este contexto. Sobre la problemática de la écfrasis desde la perspectiva retórica véase Gianni Venturi y Monica Farnetti, eds., *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Desde un punto de vista comparatista con marcado apego a la tradición anglosajona, véase Luz Aurora Pimentel, "Ecfrasis y lecturas iconotextuales".

[8] Véase Elisa García Barragán, *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica*.

[9] Todos los fragmentos citados de los poemarios de Carlos Pellicer fueron tomados de *Obras. Poesía*.

Los artificios de la pintura se traducen en deducciones que el poeta expresa como producto de su fina observación. El cuadro representa una aglomeración de naranjos cuyo copioso follaje obstruye el paso de la luz; sin embargo, algunos destellos solares logran traspasar hasta el suelo. Estos espacios de luz, junto con el gran vacío que parece encontrarse justo sobre el mantel de una larga mesa le permiten al poeta asegurar que se trata de un paisaje iluminado por luz cenital, como la del mediodía. La incidencia de la luz es llamativa, pues la amplia sombra de los naranjos que abarca casi la totalidad del cuadro contrasta con algunos fragmentos del sendero que reciben la luz y, sobre todo, con la ininterrumpida blancura del mantel que refleja los rayos del sol intenso.

El solo título de su primer poemario, *Colores en el mar* (ilustrado por Roberto Montenegro), es ya indicativo de su seducción por el aspecto visual de las cosas. Esta colección de textos escritos entre 1915 y 1920, recoge las experiencias de viaje del poeta y sus impresiones a partir del impacto que produce la percepción de los objetos vistos. En sus descripciones no es tan común encontrar símiles ni comparaciones explícitas, pero sí evocaciones de asuntos artísticos que formaban su repertorio visual y que en el poema se vuelven una unidad autorreferencial donde la apreciación de la realidad se combina con la concepción de la obra de arte para dar pie a una composición poética que no apela a la cultura letrada del lector, sino a su cultura pictórica y a su capacidad de relacionar entre sí los componentes sensoriales y su expresión lingüística. Por momentos, incluso, se pierde la frontera entre la imitación del pintor mediante pinceladas y la descripción del poeta. La pintura se confunde con el paisaje referido y al pincel se le atribuye el dinamismo de la naturaleza que se describe mediante el recuerdo de las marinas, acaso, de un pintor:

> El mar. La tarde. Niños. Recuerdos de Sorolla.
> (corren las pinceladas del pintor, como el mar.)
> El mar que ve a los niños disparatar, se embrolla
> y se cae, se endereza y se pone a jugar.

En otro poema, titulado “Estudio” —palabra que remite a los apuntes de un pintor—,[10] vistos desde la ventanilla de un avión en vuelo, el puerto de Curazao

[10] Vicente Quirarte advierte que la recurrencia del título “Estudio” en los poemarios de Pellicer pone en evidencia su intención de singularizar un detalle de la naturaleza, sin pretensiones de mostrar más que ese elemento: “son tratados con lápiz y acuarela, frente a la obra futura, densamente cromática, del más característico Pellicer”. Véase “Pintura sonora de los Contemporáneos”, en R. Olea y A. Stanton, *op. cit.*, p. 109. Del

y su entorno pierden la dimensión real para transformarse en objetos minúsculos que pudieran ser manipulados con las manos. El poeta juega con esta posibilidad realizable gracias a la palabra e inventa una nueva composición visual donde la voluntad del artista decide reacomodar el paisaje, cual si se tratase de una maqueta. Si bien en este poema hay mayores referencias a las formas, la presencia cromática se intuye al introducir los nombres de Claude Monet, paisajistas de brillantes y contrastantes colores, y Rembrandt, que en *La ronda de noche* representó una muchedumbre de militares, armas y caballos en plena marcha. Nuevamente, el poeta solicita el conocimiento artístico del espectador activo para complementar con el recuerdo la eficacia de la descripción.

> Jugaré con las casas de Curazao,
> pondré el mar a la izquierda
> y haré más puentes movedizos.
> ¡Lo que diga el poeta!
> Estamos en Holanda y en América
> y es una isla de juguetería,
> con decretos de Reina
> y ventanas y puertas de alegría.
> […]
> Por la tarde vendrá Claude Monet
> a comer cosas azules y eléctricas.
> Y por esa callejuela sospechosa
> haremos pasar la Ronda de Rembrandt.

Los nombres de los poemas son indicios que el autor ofrece para orientar la interpretación. En "Apuntes coloridos" —texto referido a una cuenca de los Andes—, posicionada a una distancia que permita apreciar el conjunto, la mirada del poeta se detiene en varios detalles de la naturaleza, importantes por sus colores más que por sus formas. En ese momento el escritor, confiando en el poder fáctico de la palabra, elabora una imagen compleja que imita el quehacer del pintor. El paisaje pierde su materialidad para transformarse en una composición de pigmentos líquidos, como las tintas de una acuarela, y el objeto de la descripción es justamente este paisaje trasmutado (nótese que el procedimiento es similar al que imaginaba

mismo autor es interesante el acercamiento a Pellicer en "Ojos para mirar lo no mirado: poesía y pintura en Carlos Pellicer", en A. Stanton, ed., *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, pp. 235-256.

Pellicer en la carta sobre la obra de Sorolla). El fondo de la cuenca sería, entonces, como un godete donde los líquidos coloreados se revuelven para crear nuevas variaciones cromáticas. Arriba, el cielo contribuye con sus accidentes a la profusión de tonos y matices diversos que se multiplican al reflejarse en el movimiento de las tintas del lago, a la vez que reproducen mediante el mismo reflejo la perfección de las formas. Como si se tratara de un paisaje realizado al aire libre, el poeta encuentra nuevos tonos en virtud de la proximidad de la noche: al llegar el atardecer, el azul cambia a ocre y lo que fue variedad de color terminará por volverse un plano monocromo, si no fuera por el reflejo de la luna sobre aquel lago. Si se tratase de una acuarela real, la superposición de pigmentos y el exceso de humedad transformarían las formas y los colores en una gran mancha de matices azulados; el mismo efecto vespertino sobre el paisaje andino, tal como lo sugiere el poema:

> Muévese el verde y el azul
> hasta tonalizar nuevos colores,
> y en los blancos clarísimos de espuma
> hay difusión de flores.
> En el cielo hay una danza de nubes.
> El lago copia las mejores líneas
> y las robadas sombras blancas
> en la tarde se doran y se pintan.
> Se torna el lago mágica acuarela
> en la que formas toco y bebo tintas.
> Azules crepusculares y ocres de Agosto
> míranse del otro lado.
> La tarde con su estrella solitaria
> abre un halo a los Andes solitarios.
> Luna breve.
> Un fragmento de la luna
> se ha caído en el lago.
> Si mojara mis manos en el lago
> me quedarían azules para siempre.
> El paisaje es más claro
> y hay una dulce paz, conmovedoramente.[11]

[11] Las similitudes entre los procedimientos de creación de imágenes entre poetas y pintores se manifiestan en una breve nota crítica donde sugiere que la poesía resultaría útil para la comprensión de la pintura "frente al pintor Carlos Mérida, sitúo al poeta Carlos Pellicer: dos nombres iguales y un término común: trópico, color tropical. Este común denominador hace la conversión de todos los quebrados que pudiesen

Pese a tratarse de un ejercicio pictórico intangible, me parece que aquí encajan con precisión algunas observaciones de Villaurrutia en relación con la importancia del dibujo para la poesía: "hay que anticipar confianza al escritor que viaja y utiliza el lápiz no sólo para escribir, sino, también, para dibujar. El dibujo es una buena gimnasia, una gimnasia envidiable que acaba por afinar la mirada del escritor".[12] En otros textos de *Colores en el mar* Pellicer insiste en identificar la variedad de los tonos celestiales del paisaje con pinceladas de acuarela e incluso puede prescindir de la indicación cromática precisa porque confía en la riqueza connotativa de palabras como 'acuarela', 'matiz', 'pincelada' y 'color' en el imaginario del hipotético lector.

Ráfagas ondulantes ondularon la tela
suelta en el mástil negro de un bote pescador.
El tiempo vespertino se aguaba en acuarelas
de matices distantes, cristalinos de sol.

El artificio se complejiza cuando, apoyándose en la empatía con el contexto presente en el poema, pretende conducir la imaginación del lector apelando a sus experiencias sensitivas con el paisaje, sin necesidad de ser demasiado explícito en la construcción de la imagen poética.

Es la tarde tan clara, que hay gentes asomadas
a sus puertas, diciendo que es la tarde mejor.
En la tela del cielo, dos o tres pinceladas
maravillosamente rítmicas de color.[13]

La decisión de hacer constante la presencia del cielo, el sol y el mar exige detenerse en colores que pueden tener un referente absolutamente denotativo y de

---

valorizarse y diferenciarse en la obra de ambos artistas [...]. Para Mérida debió escribir Pellicer aquellos versos: 'Trópico ¿para qué me diste / las manos llenas de color? / Todo lo que yo toque se llenará de sol'". Agustín Yáñez, "Carlos Mérida, pp. 1, 6.

12 X. Villaurrutia, "Oaxaca", p. 25.

13 A lo largo de *Colores en el mar* se pueden encontrar otros ejemplos donde se observa un procedimiento creativo muy parecido: "A esa hora / un brochazo del sol poniente explica / la corpulencia vegetal; se dora / una casa que el mar dora y salpica". Y también, por presentar otro ejemplo, "Fresca hora de nácar. Evasivas / de sombra barre el aire. Madrugada / sencilla: una enorme pincelada / indica auge de luces agresivas". Quede claro que cito sólo los versos que contienen el elemento pictórico y que contribuyen a la creación de la imagen poética. La sola pincelada no basta.

repente adoptar connotaciones que transforman un simple color en un significante con varios niveles de significado:

Pintado el cielo en azul.
El mar pintado en azul.
El alma suelta en azul.

o bien

El mar verde fijó el verde
de la mejor esperanza.
Palidecía el Alba sus vitrales
como de catedrales estupendas,
mientras las provincianas catedrales
fulguraban cristales de leyendas.

No todos los paisajes se pueden representar con las "pinceladas maravillosamente rítmicas" de la acuarela. Al llegar la noche, la claridad y versatilidad de los colores se transforma en un conglomerado de sombras que, sin embargo, no desembocan en un negro uniforme, de ahí que el color sea "desafinado", no puro ni opaco, sino lleno de transparencias que desdibujan los contornos de las cosas. En medio de esta ausencia de luz y color se distingue un árbol, negro, no simplemente oscuro como su entorno, como si se tratara de una estampa producida con la técnica del aguafuerte donde el dibujo es claramente identificable, pero, si se somete el soporte a la corrosión de los ácidos antes de terminar la composición, se imprimirán manchas indefinidas sobre las que sólo resaltarán los trazos realizados con la firmeza del estilete.

En negro se desafina
la penumbra de la tarde.
¿Y el corazón? Tarde a tarde
a la muerte se encamina.
Árbol negro. La silueta
torna el paisaje elegante.
Una tarde sin poeta,
un amante sin amante.
Aguafuerte inacabada.
La postrer ola en la arena
como una larga pisada.

La adopción del americanismo, presente en Pellicer desde sus primeros escritos, tuvo realizaciones en su creación posterior. En *6, 7 poemas* (1924), "La aurora" es un ejemplo de la conjunción de elementos propios del discurso nacionalista posrevolucionario al servicio de la imprescindible necesidad de color para la pluma del poeta. La universalidad de los poemas anteriores, sin embargo, sectorializa la comprensión al introducir objetos propios de la tradición artesanal mexicana: la jícara de Uruapan y el sarape de Oaxaca. Estos objetos fueron caballos de batalla para surcar el imaginario colectivo como representaciones icónicas de lo mexicano. Las lacas michoacanas, como ya se ha visto, dieron origen a varias reflexiones sobre arte mexicano, además de servir como piezas decorativas de gran demanda en portadas de revistas y para los seguidores del método de dibujo de Best Maugard. Por su parte, el colorido casi estandarizado de los sarapes fue reproducido incluso por Diego Rivera en su *Paisaje zapatista* como marca de identidad mexicana. Así, Pellicer refrenda la estrategia de apelación a la cultura visual del receptor. Sin embargo, la imagen sería incomprensible para quien careciera del referente visual preciso.

Amaneció,
como en la jícara de Uruapan
y en el sarape de Oaxaca.
¡Yuririapúndaro y Pátzcuaro!
Tzintzuntzan y Chapala.
¿Recordáis el venado azul
que vuestras miradas pintaron?

Quizá uno de los poemas en donde Pellicer hace más explícita su dependencia con la pintura sea "Elegía", también de *6, 7 poemas*. Se trata de reflexiones a partir de un momento solitario desde un balcón citadino. En el texto es bastante claro que para el poeta la pintura se encuentra por encima de la poesía por su virtud salvífica, además de ser capaz de crear nuevas atmósferas a partir del color.

Si yo fuera pintor,
me salvaría.
Con el color
toda una civilización yo crearía.
El azul sería
rojo
y el anaranjado,

gris;
el verde saltaría en negros estupendos.
¡Sabidurías
de los colores nuevos!
Mi taller estaría en las llanuras
de Ápam. Cesaría la duda
actual. No pintaría hombres sino volcanes.
[…]
Yo tendría ojos en las manos
para ver de repente.[14]
Unas meditaciones llenas de cantos
nuevos, encenderían mi frente.

Las letras dependen de los trazos porque sólo teniendo una imagen precisa se puede llegar a un punto máximo de meditación que dará origen a un canto que se transformará en poesía. La educación visual de Pellicer se conjuga con su apreciación de la naturaleza; mezcla en la poesía el referente artificioso de la obra plástica creada por el hombre con el espectáculo cromático de la indomable naturaleza, "una naturaleza que por ser tan grande deja a los hombres chicos", como diría Vasconcelos en el prólogo de *Piedra de sacrificios*. [15] Ya en 1928 la *Antología de la poesía mexicana moderna* advertía que "para definir la poesía de Carlos Pellicer es preciso recurrir a imágenes y términos de pintura. Toda su obra es color, movimiento apasionado. Se desborda a lo Delacroix y se recrea a lo Renoir […]. Las armonías de color, tan necesarias para la impresión total del objeto, supeditan en lago la forma".[16] En *Piedra de sacrificios*, más que los colores, resaltan las apreciaciones de los accidentes geográficos que Pellicer pudo apreciar gracias a los viajes aéreos y marítimos. Vasconcelos comenta al respecto: "Describir un paisaje es un sacrilegio semejante al de los teólogos que discuten los atributos de lo divino, pero Pellicer como buen místico, crea sus paisajes y nos deja para siempre en la memoria sus tardes de los pueblos colombianos y las playas brasileras y otros panoramas con profundidades en el tiempo y en la historia".[17]

[14] La misma imagen se repite en el poema "Estudios venecianos" de *Camino* (1929): "(Como Santa Lucía, / llevaba yo los ojos en las manos / para ver de tocar lo que veía)".

[15] Véase C. Pellicer, *Obras. Poesía*, p. 56.

[16] J. Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 167.

[17] C. Pellicer, *Obras. Poesía*, p. 57.

En *Hora y 20* (1927) la sensibilidad plástica se nutre con las experiencias de sus viajes de ultramar que se transforman en canciones y odas en las que brota el melancólico recuerdo del trópico americano. Los encuentros con obras de arte admiten el ejercicio de écfrasis donde el lenguaje poético pretende describir las sensaciones que emanan de la obra plástica de referencia, cumpliendo así la función primigenia de aquel artificio retórico. Destaca "Viernes" de "Semana holandesa", poema en el que se manifiestan algunos componentes redundantes de la obra del pintor Vermeer, quien es a la vez motivo y remitente:

> Querido Jan Vermeer:
> los muebles están buenos y te saludan.
> El piso brilla aún y las cortinas discretas
> oyen y no entienden, pero dudan…
> ella está en la ventana a la hora de siempre.
> Tu azul es un secreto que mis placeres juran.
> Se conversa y trabaja en proporciones íntimas.
> La porcelana, cuando vengas,
> estará mejor cocida.
> Los colores están buenos, crecen y brillan.
> Adiós. (Voy a abrir la ventana
> para que tu recuerdo tenga brisas.)[18]

En 1930 encontramos la primera colaboración de Pellicer en el tomo VIII de *Contemporáneos* con "Grupos de figuras", un poema que destaca por su carácter descriptivo y sinestésico. Me parece cardinal un verso que a modo de estribillo se repite tres veces en la recreación de un día de descanso en un contexto acuático y veraniego, apenas alejado de la ciudad: "la voz lineal y las palabras mudas". El concepto aquí no es precisamente el horaciano *ut pictura poesis* que durante el Renacimiento se interpretó por lo general con la metafórica definición de la poesía como pintura ciega y la pintura como poesía muda. Para Pellicer la poesía es esencialmente forma y color, un motivo visual; pero la imagen no es poesía por sí misma. La voz es la línea que va plasmando el dibujo o la pincelada tan recurrente en sus poemas de los años veinte. Si con la voz se van generando imágenes, al final las palabras se diluyen y permanece sólo el concepto visual; de ahí que la segunda parte del verso refuerce la posibilidad de realización plástica de la palabra

[18] Un motivo similar se encuentra en "Concierto breve. Brujas" de *Camino*: "Hans Memling me pregunta: / ¿Cómo están mis discípulos de Pátzcuaro? / —Maestro, todos los detalles te saludan, / tus discípulos pintan…"

al afirmar que es muda. Muda y lineal es la imagen evocada por la palabra que, por naturaleza, es sonora y no espacial. Los siguientes cincuenta años de su vida permitieron al poeta sondear otras aristas sobre su constante interés por la relación entre las artes, tanto en los poemarios como en otros textos prosísticos que no necesariamente podrían considerarse crítica de arte, sino écfrasis mediante prosa poética,[19] aludiendo al procedimiento pictórico, al asunto de la obra de arte o a los pintores como correlativos ejecutores de arte. No es casual que incluso la crítica literaria tenga que recurrir al lenguaje pictórico para comentar la obra de Pellicer. José Luis Martínez, por ejemplo, escribe:

> La suya es una pintura plástica, dueña de la palabra sonora y audaz, más que abundante, exuberante y desigual por ello mismo. Continúa con esplendor notable, esa línea de poetas mexicanos, iniciada por Bernardo de Balbuena, para la que el mundo exterior existe. La alegría mental y sensual de su poesía tiene pocos paralelos en las letras contemporáneas de lengua española. Poeta del paisaje y de los grandes temas americanos, tropical y suntuoso por vocación, podría hablarse de él exclusivamente en términos pictóricos: impresionista casi siempre, cubista otras y no ajeno a las selvas ingenuas y pintorescas de Rousseau, algunas veces.[20]

Las características generales de la poesía de Pellicer de los años posteriores son, entonces, una continuación de sus postulados estéticos procedimentales desarrollados desde mediados de la segunda y durante toda la tercera década del siglo XX. Mientras avanza su ejercitación poética pasamos de la écfrasis tradicional —que recuerda mucho los poemas de *La galeria* de Giambattista Marino— al traslado retórico de los procedimientos pictóricos para recrear imágenes nuevas. Digamos que, al igual que los estudiantes de pintura de la antigua Academia de San Carlos, el poeta primero copió a los clásicos para obtener una pericia que permitiera la ulterior creación original y autónoma. Pellicer es el poeta de la observación activa y del conocimiento de los fenómenos del color que no sólo se traduce en un interés por la cultura plástica, sino por su ejecución, con plena conciencia de la posibilidad de creación de imágenes complejas y precisas a través del artificio lingüístico en el cual la sonoridad poética va acompañada por la construcción visual.

[19] Véase E. García Barragán, "José María Velasco en Carlos Pellicer".

[20] José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*, p. 49. Sobre la relación de Pellicer con las artes plásticas véanse la introducción de Clara Bargellini a Carlos Pellicer, *Textos en prosa sobre arte y artistas*; el ya citado estudio de E. García Barragán en *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica* y Gabriel Zaid, "Siete poemas de Carlos Pellicer".

Salvador Novo también experimentó con la creación de imágenes poéticas, pero su producción con estas características fue bastante limitada y fuertemente influida por la lírica de habla inglesa, más que por sus contemporáneos compatriotas. En *Poesía norteamericana moderna*, antología de 31 páginas, publicada en homenaje a los Estados Unidos por la celebración del 4 de julio de 1924, el joven Novo incluye una nota introductoria que destaca el nombre de Walt Whitman, flanqueado por Carl Sandburg y Ezra Pound. Las consideraciones de Novo en relación con los nuevos poetas del país vecino coinciden por momentos con la clasificación que Villaurrutia propuso un par de meses antes en "La poesía de los jóvenes de México", particularmente en referencia al "grupo sin grupo". Para Novo, "los nuevos poetas [estadounidenses] no pertenecen a escuela alguna, no representan ya tendencia y difieren ampliamente de sus colegas ingleses actuales".[21] Entre ambos grupos de poetas, la mayor diferencia radica en la separación consciente de los modelos europeos a partir de una guerra civil que permitió "definir y consolidar la Unión", como afirma Novo, además de que "trajo a la conciencia del pueblo una nueva personalidad, desligada de toda tradición, que había de invadir, para bien, los terrenos del arte literario".[22] A esto se añade que, dentro de los parámetros para la creación, los escritores de habla inglesa pretendían "usar el lenguaje común, pero emplear siempre la palabra 'exacta', no la meramente decorativa [...] permitir absoluta libertad en la elección de asunto [...]. Presentar una imagen (de aquí el nombre de imaginistas)", y otras condiciones más que, curiosamente, parecieran ser los mismos postulados que siguieron Novo y Villaurrutia como creadores en *XX poemas* y *Reflejos*, respectivamente.

Podría incluso afirmarse que Novo tuvo la intención de insertar a México en la innovación internacional, no sólo con las particularidades temáticas y estilísticas de sus ensayos, sino con la elaboración de un tipo distinto de poesía, sin afiliación explícita a ninguna tradición literaria existente en el país. Salvador Novo había participado de la posibilidad de ruptura de las convencionalidades sintácticas del lenguaje con los estridentistas. En *Actual No. 3* (3 de julio de 1922) apareció un pequeño poema titulado "Aritmética", que compartió la misma cara de la hoja con Manuel Maples Arce, Alfonso Muñoz Orozco, Isaac del Vando Villar, Joaquín de la Escosura, F. Orozco Muñoz, Lucía Sánchez Saornil, Humberto Rivas, J. Rivas Panedas, Ivan Goll y Guillermo [*sic*] Apollinaire (estos dos últimos en traducción):

[21] S. Novo, *Poesía norteamericana moderna*, p. 6.

[22] *Ibid.*, p. 3.

Yo busco en los árboles cómodos
y aguardo. Sé percibir, los segundos,
mas sin contarlos. ¿Hay más números? Uno es
uno mismo y uno único.
Ellos vienen atrás apenas
o abajo. ¿Hay lugares?
y contemplan cada color
y se asombran de sus sentidos.
Yo fui tan aprisa que tuve
la luz!
…Mas hoy sé que hay tan solo siete
colores y cinco sentidos.
Y sé que el sol, la noche, el alba…
El sol juega a esconderse. Oigo
el eco de su grito impúber.
(La luna llega tras el sol).[23]

Ya desde finales de 1922, Novo había publicado algunos textos de versificación desconcertante que lo afiliaron por un momento con la poética estridentista, incluso por los motivos urbanos que en ellos se aluden, como se puede apreciar en "Charcos":

Ha descendido el cielo
por los ferrocarriles de la lluvia.
Contemplación. Egoaltruismo.
Cristianismo. Narciso.
¡Y vosotros, oh torres,
oh árboles que aulláis al sol!
Hoy podéis llegar hasta el cielo
y sorberlo
con vuestras polvorientas
lenguas lentas.[24]

[23] Una reproducción de esta hoja volante se encuentra en *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, sin firma, pp. 82-83. Al parecer, desde el principio Novo no consintió que se le relacionara con el grupo estridentista. En una entrevista comenta: "En 1922 colaboré con él [Maples Arce] en sus empresas literarias. Creyó protegerme cuando quiso adoptarme como estridentista. Decliné de la adopción". Véase E. Carballo, *op. cit.*, p. 314. En la misma entrevista Novo deja ver que tampoco hubo un sentido de pertenencia con los demás miembros del "grupo sin grupo", aunque sí una colaboración cercana.

[24] En *México Moderno*, III (1922-1923), pp. 78-79, aparecieron tres poemas de Novo. "La renovación imposible" y "Charcos" luego se integraron, junto con "Aritmética", a la edición de *XX poemas*.

La metáfora improbable —con la inclusión preferente de asuntos propios del mundo moderno e ingeniosos neologismos— parece motivar la creación de las imágenes. A la inversión del espacio celestial del poema, se añaden evocaciones a la tradición literaria como la presencia de Narciso, muy *ad hoc* al hablar sobre una superficie reflejante; de tal modo que el charco se vuelve cielo y este cielo-agua servirá para alimentar a los árboles.

También en el caso de Novo, como en Pellicer, desde las primeras producciones poéticas se percibe el gusto por la plasticidad de los ambientes. Novo, amante del territorio mexicano, demuestra su aptitud para ver con simpatía y humorismo aquellos componentes característicos del paisaje y que, por momentos, parecieran realidades que deberían tomarse muy en serio, pues instituían los fundamentos de la iconografía mexicana que por esas fechas se encontraba en proceso de transformarse en lugares comunes:

> Los nopales nos sacan la lengua;
> pero los maizales por estaturas
> —con su copetito mal rapado
> y su cuaderno debajo del brazo—
> nos saludan con sus mangas rotas.
> [...]
> ¿Quién quiere jugar tennis con nopales y tunas
> sobre la red de los telégrafos?

Los elementos del paisaje se personifican, pero transformados en una especie de caricatura animada que se aleja completamente de las descripciones subjetivas y empáticas de Carlos Pellicer al tratar asuntos semejantes. El fruto rojo del nopal se percibe como su lengua; por lo tanto, la vegetación se muestra juguetona e irrespetuosa frente al espectador-viajero. Los maizales adquieren también características humanas con cabellos y brazos, pero no es una personificación en general, sino una evocación a los niños pequeños de las escuelas rurales que van por el campo siguiendo a los niños mayores, con las mismas características de los maizales, incluyendo el mal estado de la ropa. En este contexto, los cables telegráficos serían la red que divide el campo de tenis y se podría interactuar compitiendo con los nopales, posicionados en el campo como jugadores a la espera de la acción. Sobre estos procedimientos creativos Anthony Stanton comenta que, junto con la innovación y la tradición trasgredida, "una de las rupturas más notorias que introduce el libro se da en el uso del lenguaje. Impresionan el sostenido tono lúdico, humorístico e irónico así como la presencia del prosaísmo y de la

expresión directa que huye de los adornos de las palabras 'bellas'"; además advierte que una característica común de los textos incluidos en este poemario es la construcción "regida por la elipsis, la discontinuidad y las yuxtaposiciones heterogéneas, rasgos todos heredados de la nueva poesía y de los movimientos de vanguardia".[25] En Novo, sin embargo, no encontramos experimentos de écfrasis con referentes en obras de arte precisas, ni siquiera en sus ensayos. El poeta pasa directamente a la descripción de las imágenes que contempla y las recrea con alusiones visuales que suelen ser ajenas, pero eficaces, al campo referencial.

En 1923 Novo publicó "El mar"[26] —también incluido en *XX poemas*— donde, ante la escasez de verbos, la fuerza expresiva del lenguaje radica principalmente en los sustantivos que crean imágenes dinámicas derivadas del poder connotativo del lenguaje poético y, sobre todo, de su capacidad de sintetizar mediante palabras precisas contenidos abstractos:

> Caballeriza para el mar continentófago
> doncellez del agua playera
> frente a la luna llena.

Aquí, a la metáfora inesperada se le agregan conceptos tan cercanos a la realidad política del lector del momento que causan sorpresa al verlos relacionados con la fuerza del sujeto del poema. Estas asociaciones, tanto en prosa como en verso, fueron marcando el estilo de Novo y ya para 1925 era un reconocido escritor adiestrado para encender emociones en el lector, por su agudeza sardónica y sentido del humor que roza los terrenos de la ironía. Estas características dominaron en su obra posterior, dejando a un lado la imagen poética vinculada con las artes visuales:

> ¡Oh mar, ya que no puedes
> hacer un sindicato de océanos

[25] A. Stanton, *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, pp. 158-159.

[26] El poema apareció ilustrado ocupando toda una página de *El Universal Ilustrado*, 318 (14 junio 1923), p. 31. Justamente en este año dicha revista publicó con asiduidad artículos y encuestas que confrontaban las distintas posturas sobre lo que debería ser la literatura de calidad. Se le dio un espacio importante a Torres Bodet, Novo, Pellicer, González Rojo y al grupo estridentista —ilustrados por Bolaños Cacho, dibujante capaz de afilar su pluma al estilo iconográfico de cada uno de ellos—. No podemos hablar aún de una verdadera polémica porque ninguno de los grupos "opositores" había generado todavía una producción poética adecuada para la discusión. Sin embargo, la frecuencia de sus firmas en opiniones, poemas y ensayos patentiza la riqueza literaria de aquellos años y de la sensibilidad artística de Carlos Noriega Hope, el entonces director de *El Universal Ilustrado.*

ni usar la huelga general,
arma los batallones de tus peces espadas,
vierte veneno el salmón
y que tus peces sierras
incomuniquen los cables
y regálale a Nueva York
un tiburón de Troya
lleno de tus incógnitas Venganzas!

La operación a la inversa también fue practicada por Novo, con el mismo tono burlón que vemos en su poesía. En 1924 apareció un artículo que contenía algunos versos de pintores renombrados. Junto con dos dibujos de Kin Taniya y Manuel Horta que ilustraron poemas del Dr. Atl y del muralista Carlos E. González, respectivamente, Novo demuestra su habilidad para el dibujo con una interpretación visual para unos versos atribuidos a Diego Rivera. Ciertamente la pericia de Salvador Novo en este ámbito era limitada, pero se entiende mejor la premeditada torpeza de sus trazos al contrastarlos con la grandilocuencia de la presentación de Diego y con los versos poco agraciados del pintor. Pareciera una advertencia para que cada uno se dedicara a su propio oficio, sin invadir los espacios ajenos: así como Novo es incapaz de ser tan hábil como los dibujantes de las revistas comerciales, Rivera demuestra lo mismo como crítico literario y poeta. Quizá esta sea una de las primeras pruebas que constatan la antipatía entre aquel muralista y el autor de "La diegada":

> Diego Rivera ocupa el primer lugar en esta serie de impresiones. Su fuerza innegable, su espíritu abierto a todas las excelencias, se refleja en estas cuatro líneas categóricas:
>
> Templo arcaico Phaestum.
>
> La jaula es demasiado grande y ya no tiene techo.
> ¿Qué gigante se asomará a esta balaustrada?
> Una nube de pájaros gira en algarabía…
> Desde el andamio donde completa el estupendo nacimiento del mar, Diego Rivera habla con entusiasmo de los dibujos de Miguel de Unamuno. Asegura que son superiores a su labor como literato. Elogia también los apuntes de Gómez de la Serna y dice que siendo inferiores a los de Unamuno, son superiores a las ilustraciones de muchos dibujantes de profesión. Novo ha interpretado graficamente la idea de nuestro gran pintor.[27]

[27] Caballero Puck [Manuel Horta], "Cómo escriben los pintores", p. 59.

Gran parte de los contactos entre Novo y las artes derivaron de su participación en la prensa cultural y el teatro, pero no siempre desembocaron en un texto al respecto. También en sus primeros poemas, Villaurrutia demuestra haber contado con un especial interés en la representación plástica, pero no en el paisaje de Pellicer de formas concretas donde la naturaleza adquiere evocaciones casi épicas, como una *veduta*. Villaurrutia favorece lo pictórico a lo lineal, el color adquiere importancia en sí mismo, no como un accidente de la naturaleza sino como una presencia significativa autorreferencial, un significado poco concreto, pero igualmente elocuente, a la manera de la pintura fauvista de entre guerras, como se puede apreciar en "Variaciones de colores", poema dedicado a Hugo Tilghman, caricaturista retratado por Abraham Ángel:

Rojo y gris,
verde y rojo,
y amarillo el tapiz
y rojo tu sonrojo.
    Es este cielo gris,
    la calzada de un rojo
    húmedo, hojas muertas,
    amarillo el tapiz
    y verdes las ramas alertas…
        Tu corazón es rojo,
        mi pensamiento es gris,
        amarillo el crepúsculo,
        amarillo el tapiz. [28]

En *Reflejos* (1926) Villaurrutia experimentó con la poesía un acercamiento a la obra de arte mediante la palabra, e incluso con mayores alcances, como advierte Vicente Quirarte: "con ser un libro de poemas, era la mejor obra crítica de Villaurrutia, varios de sus textos pueden ser leídos como síntesis visionarias de interpretación pictórica".[29] Aquí valdría la pena recordar que, para Charles Baudelaire,

> la mejor crítica es la divertida y poética; no la fría y algebraica que, con el pretexto de explicar todo, no tiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de cualquier tipo de temperamento, por lo que, para dar una idea más apropia-

[28] Todas las citas de poemas de Villaurrutia están tomadas de *Obras*.
[29] V. Quirarte, "Pintura sonora de los Contemporáneos", p. 109.

da de un cuadro, lo mejor sería emplear un soneto o una elegía. Tanto Pellicer como Villaurrutia, sin teorizar, aplican el mismo principio de manera activa en su producción lírica. Sin embargo, como también señala Baudelaire este tipo de crítica está destinada a las colecciones y a los lectores de poesía.[30]

Dejando a un lado el carácter crítico de su poesía, Villaurrutia experimenta valiéndose de las posibilidades expresivas y sintéticas del lenguaje poético, pero siempre recurriendo al color, no al trazo como vehículo natural de la pintura, como se lee en "Incolor":

Paisaje inmóvil de cuatro colores,
de cuatro limpios colores:
azul, lavado azul de las montañas
y del cielo,
verde húmedo verde en el prado
y en las colinas,
y gris en la nube compacta,
y amarillo.

Es curioso que en la poesía se manifieste la representación del color como pincelada amplia y espesa, sobre todo porque los dibujos de Villaurrutia se distinguen por la monotonía lineal del trazo que únicamente configura perímetros; no hay en sus obras la intención de marcar volúmenes, ni texturas, ni colores.

"Cézanne", poema dedicado a Pellicer, es notable como ejercicio de traslado del lenguaje pictórico al poético mediante la écfrasis. La apreciación estética de la obra de Paul Cézanne —que seguramente el poeta conoció sólo a partir de reproducciones fotográficas o a través de alguna copia, pues para entonces todavía no había salido de México— adquiere en el texto una dimensión surrealista en la que los objetos cotidianos condicionan la composición pictórica e intervienen, como animados por la voluntad de ser representados, en la elección de las tonalidades con que aparecerán en el cuadro:

Deshace julio el vapor de los cristales
de las ventanas del agua y del aire.
En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas

[30] Ch. Baudelaire, "Salon de 1846", en *Curiosités esthétiques*, p. 87.

para el ojo y para el pincel.
Junto a las naranjas de abiertos poros
las manzanas se pintan demasiado,
y a los duraznos, por su piel de quince años,
dan deseos de acariciarlos.
Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas y de las nueces arrugadas.

Lo que Cézanne logró con el color, Villaurrutia lo expresó con imágenes poéticas sintéticas y expresivas que aluden a los sentidos. Las texturas obtenidas con el pincel se transforman en adjetivos que remiten a un componente visual y táctil, propiedad esencial de las naturalezas muertas del pintor. Sería bastante aventurado etiquetar a un poeta con el nombre preciso de alguna vanguardia porque, al tratarse de experimentación literaria, queda claro que los futuros Contemporáneos adoptaron la osadía como actitud, sin pretensiones latentes de relacionarse exclusivamente con algún movimiento pictórico. No obstante, Anthony Stanton ha notado que tanto en Villaurrutia como en otros poetas del grupo es posible establecer paralelismos entre los artificios creativos de sus obras con intenciones plásticas y el proceder de los pintores cubistas.

> Entre las características esenciales del cubismo pictórico que luego pasan al cubismo literario asociado con los nombres de Apollinaire, Reverdy, Cocteau, Jacob y Cendrars, destaco las siguientes: reducción analítica del objeto a formas simples; fragmentación y dispersión seguidas por un ensamblaje del nuevo orden creado o por una nueva sintaxis; representación de la percepción visual mediante formas geométricas; multiperspectivismo; técnica del *collage*; lugar central de la imagen; eliminación de la anécdota y la descripción; tendencia antisentimental y antinarrativa; empleo de la rima visual o el juego de palabras; simultaneísmo; aspiración a la pureza; privilegio de la organización estructural y formal para mostrar invariantes [...]. En el proceso de simplificación y estilización de formas, los géneros pictóricos más empleados fueron el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje.[31]

[31] A. Stanton, "La poética plástica del primer Villaurrutia", en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, p. 181. A modo de breve estado de la cuestión, el texto explora también algunas opiniones críticas sobre *Reflejos*, sobre todo las contribuciones de Manuel Ulacia, Eugene Moretta, Octavio Paz, Víctor Manuel Mendiola, Rosa García Gutiérrez, entre otros. Stanton subraya la evidente relación entre poesía y artes plásticas, así como la discusión en torno a la importancia de las vanguardias artísticas en la poesía de Villaurrutia para demostrar su "apropiación muy personal de algunos rasgos de la vanguardia

No es pertinente buscar cada atributo en los poemas de Villaurrutia (o sus demás contemporáneos) porque, repito, no parece haber una poética preestablecida en su quehacer literario, a guisa de manifiesto. Tener una lista de rasgos habituales presentes en mayor o menor medida en un *corpus* delimitado —como sugiere Stanton— sí resulta benéfico, en cambio, para llegar a conclusiones precisas y demostrables, con el fin de evitar especulaciones cimentadas en un previo malabar hermenéutico.

En *Reflejos*, la virtud reflejante de ciertas superficies sirve de eje para la composición de la imagen. Por ejemplo, en "Pueblo", el cielo y el río se vuelven una sola entidad a partir del reflejo del agua: la forma alargada y ondulante del cauce se indica con la palabra 'cinta' y el movimiento con el verbo 'lleva'.

> Aquel pueblo
> cerró los ojos
> para no ver la cinta de cielo
> que se lleva el río,
> y la carrera de los rieles
> delante del tren.

La experimentación con los procedimientos visuales permite que los rieles sean participantes activos del movimiento mecánico, no el tren. Si se tratara de una escena cinematográfica cuya toma proviniera del interior de un vehículo en marcha, dirigida hacia la ventanilla frontal, se constataría que el movimiento se advierte en el camino recorrido, no en el interior que, en apariencia, se mantendría estático.[32] Una construcción similar a partir del reflejo de agua se encuentra en "Noche". Aquí el agua adquiere su color de la luz lunar y la inmovilidad se anuncia con la idea de dormir. No se trata de una écfrasis como las que ya se han mencionado, pero

---

cubista" en *Reflejos*. A propósito de "Cézanne", el investigador nota que el eco de López Velarde en la biografía de Villaurrutia "transforma un poema que parece ser una simple y humorística recreación plástica en algo más enigmático: un comentario metapoético sobre el despertar del deseo en la inocencia (tema predilecto de López Velarde) y una reflexión sobre los paralelismos que existen entre la ingenua percepción sensorial y la más compleja reconstitución de lo real mediante el simulacro artístico […]. 'Cézanne' también puede leerse como un diálogo, hecho de admiración y reserva, con Carlos Pellicer" (*ibid*., p. 188).

[32] Pedro Ángel Palou, al relacionar algunos elementos narrativos tanto en la novela como en *Reflejos*, advierte que hay evidentes influencias del lenguaje cinematográfico en la obra de Villaurrutia: "Su relación es con el cine mudo: los sonidos exteriores y los colores están casi ausentes, los diálogos son mínimos, incluso cuando el narrador explica el título, *Dama de corazones*, lo hace con base en el cine". Véase *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 276.

el procedimiento es similar, es decir, síntesis de elementos visuales esenciales, a manera de haikú: "Arroyos que se han dormido, / blancos de plata, se tienden / en el verde los caminos". También se nota una intención marcada por explotar algunos recursos pictóricos en "Azoteas", donde igualmente el cielo y el mar intercambian posiciones a partir de la identidad cromática:

Pero también el mar está en el cielo
descorriendo largos telones
de olas maltratadas,
telones lentos,
grises,
despintados.

En este mismo poema, la colorida amalgama del cielo-mar se ve interrumpida por azoteas que dan al cielo, pero que, al ser percibido como mar, adoptan la apariencia de los barcos:

Asoman al cielo cóncavo
sus chimeneas
los barcos prietos, duros,
en este muelle de azoteas.

También hay referencias específicas a la obra de arte en cuanto materia dotada de vida y personalidad propia. El insomnio o, más precisamente, el estadio que se encuentra entre la vigilia y el sueño —recurrente en Villaurrutia— se sirve de la presencia de un retrato para materializar la reflexión en "Cuadro". Para Stanton, este texto "retoma el tema central de la obra de arte dentro del poema [...]. El cuadro colgado siempre vigila, incluso cuando el yo está dormido [...]. El insomne, el 'dormido despierto', siente miedo y envidia de la figura femenina que parece tener la capacidad y la voluntad de dormirse y despertarse":[33]

Qué temor, qué dolor
de envidia,
hacer luz y encontrarte
—mujer despierta siempre—,
ahora que crees que no te veo,
dormida.

[33] A. Stanton, "La poética plástica...", en *Modernidad, vanguardia y revolución...*, p. 193.

La evidente identificación con la representación plástica influyó para que los críticos tomaran prestado el lenguaje de las artes en la elaboración de sus textos sobre *Reflejos*. Los comentarios al poemario dieron cuenta de esta característica desde el principio. Eduardo Gómez, por ejemplo, anota: "Poemas brevísimos, son apuntes o pinceladas poéticas que no se detienen en el dibujo minucioso, sino que pretenden fijar el color, digámoslo así, de una emoción o el boceto expresivo de una imagen sensible".[34] Por su parte, Jorge Cuesta emparenta la actividad poética (intelectual) con la labor del artista (manual) para explicar los procedimientos que sigue Villaurrutia, de modo que su poesía es el resultado final de un ejercicio constante que incrementa la pericia al creador mientras más la practica:

> Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos. El esfuerzo que pone en mirar y la constancia que pone en atender recuerdan el laborioso taller, el oficio manual. Las palabras se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que reproducen [...]. No es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un oficio de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar las formas que agradan a los ojos, y la cultivada exigencia que hace a éstos difíciles de agradar.[35]

Gilberto Owen, aunque notaba preferencias por la imagen estática en Villaurrutia —en contraste con las imágenes dinámicas de Pellicer— no podía ser indiferente a su capacidad de creación poética mediante el traslado de elementos propios de las artes plásticas:

> Comparábamos alguna vez, tratando de fijar el litoral, el clima y la curiosidad de la parcela que cultiva Xavier Villaurrutia en la estricta república de diez o doce nombres que es la poesía mexicana actual, un bodegón de Carlos Pellicer —vida desbordada de color y sonido— con el mismo tema entre las manos de Villaurrutia, en las que los datos sensuales se detienen y se deforman de acuerdo con la mejor escuela de composición pictórica, en inmovilidad dura y eterna [su tendencia es] ver a sus estatuas parpadear y mirarle con ojos de mil argos, a las mujeres de los cuadros a punto de respirar y envejecer, a sus paisajes en trance de aceptar estaciones e írsele del estilo a un otoño sentimental, y con un leve conjuro repetido de la mano los aquieta, los mata, uno a uno, a la eterna vida del cuadro.[36]

[34] E. Gómez de Baquero (Adrenio), "Jardines poéticos del huerto mexicano", p. 10.

[35] J. Cuesta, "*Reflejos*", p. 28. En este mismo tenor Villaurrutia escribió años más tarde: "Como el poeta sus palabras, el pintor tiene sus útiles predilectos". Véase "Fichas sin sobre para Lazo", p. 117.

[36] G. Owen, "Xavier Villaurrutia", en *Obras*, p. 230.

En 1928, Villaurrutia publicó una novela corta titulada *Dama de corazones* (Ulises, México), ilustrada con cuatro dibujos autógrafos. Aunque son varios los momentos de la novela donde se aprecia el interés por el tema plástico, transcribo un solo fragmento (publicado con anterioridad en *Ulises*) que para Vicente Quirarte constituye un "breve, certero resumen de la evolución pictórica del paisaje", y que haría un recorrido desde las abstracciones basadas en el manejo del color propias del impresionismo, hasta los caprichos intelectualizados en la representación de la forma ejercitados por los cubistas.[37]

> Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje, el cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil, las cosas se adivinan entre la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar inútilmente una forma. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores, para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con todo el cuadro impresionista. De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se aparta en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada. Enseguida, firman el cuadro siete letras que hacen una palabra: PICASSO.[38]

Para Enrique González Rojo, la prosa de su homólogo contaba con fisionomías que emparentaban sus recursos literarios con los de las artes plásticas, y esto imprimía un valor adicional al texto: "Ante todo, pretende crear una visión plástica del objeto. Pero más que la impresión total, Villaurrutia parece recibir una impresión de contorno, semejante a la de un dibujo de líneas que destierra y deja en blanco los valores de la materia. Respecto a esta actitud, nos ilustran suficientemente los dibujos del autor intercalados en el texto".[39] En este sentido y en relación con la insistencia en la descripción antinarrativa de paisajes, me parece que

[37] V. Quirarte, "Pintura sonora de los contemporáneos", p. 112.

[38] Esta parte de *Dama de corazones* apareció con el título de, "Fragmento de sueño" en el tercer número de *Ulises* 1927. Hay otros nombres de artistas plásticos que fungen como detonadores de connotación descriptiva en la novela: "Frente a mi ventana, vestido de verde, un jardín. Asistí a la muerte de los árboles. Ahora están, como los malos pintores, en Carrière. Espero que mejorarán con el tiempo. Han llegado a esta playa las olas de Nápoles. En las nubes está toda Venecia. En el mar se baña la familia Tiziano. Un empleado aduanal se queja de la primavera. Me saluda desde su avión, Leonardo". *Obras*, p. 588.

[39] E. González Rojo, "*Dama de corazones*", pp. 320-321.

Vicente Quirarte acierta al proponer que "de manera consciente o inconsciente, los Contemporáneos llevan a la práctica en sus poemas la teoría del *inscape* (paisaje interior) desarrollada por Gerard Manley Hopkins. El paisaje interior puede definirse como 'el reflejo externo de la naturaleza interna de una cosa, o una copia sensible o representación de su esencia individual'".[40] En otro pasaje de *Dama de corazones*, el vaivén vertiginoso de la narración que oscila entre el plano real y la percepción onírica, se congela por un momento en una escena que parecería tomada de un cuadro costumbrista de Pieter Brueghel el viejo. Llama la atención el acto porque interrumpe abruptamente el inquietante ritmo del monólogo interior. El narrador se detiene ante la imagen dinámica de un convento visto desde la azotea de una casa vecina, de nuevo, con el tono de una escena cinematográfica (a color y con sonido); posteriormente pasa del plano general a los detalles, focaliza por un instante los accidentes del cielo con la intención de indicar el paso del tiempo —recurso cinematográfico— y finalmente vuelve a los detalles narrativos para rematar la secuencia fílmica:

> Desde la azotea miramos el jardín de un convento. Por el trazo simétrico de los prados, de las callecillas, de las cuatro glorietas de los ángulos, dan deseos de organizar un juego de "parchesi". / Las monjas se mueven de un modo raro y distinto, como si hubieran olvidado de qué manera camina la gente del mundo. Sus pasos cortos y rápidos, con los pies paralelos, levantan una arenilla roja. Algunas llevan en las manos sus martillos de "croquet". Las que no juegan, mueven graciosamente los hombros y se quedan mancas a cada instante. Luego, sacan de las mangas sus brazos de una blancura notable, y hacen girar rápidamente las borlas de su hábito. Hablan mucho, rápidamente. / Una nube atenta cubre al sol y hace de tragaluz. / Súbitamente las borlas caen y las manos desaparecen. Un toque lejano pone a las monjas en silencio. Con prisa, pero sin perder su gracia maquinal, dejan los martillos sobre la arena y se alinean obedientes, de dos en dos. Se abre una puerta y entran todas como si volaran a ras de suelo, atraídas por una bomba aspirante de sombra.[41]

Villaurrutia explora las potencialidades plásticas de la descripción para darle forma a escenas oníricas o realistas, compitiendo —quizá— con un pintor para demostrar que la literatura es igualmente capaz de generar en el lector emociones estéticas equivalentes a las de un objeto plástico: la *energeia* en su sentido primordial.

[40] V. Quirarte, "Pintura sonora de los Contemporáneos", p. 110.
[41] X. Villaurrutia, *Obras*, p. 577.

En cuanto a la prosa de estos años, destaca la construcción de imágenes que lleva a cabo Gilberto Owen. Ya desde *La llama fría* (1925) el poeta describió con la misma rapidez y simultaneidad con que fueron elaborados, tres ex votos:

> Porque aquella iglesia tenía un sacristán que criaba gallinas y una caricatura de Cristo que coleccionaba exvotos: don Manuel el tendero se ve en una perspectiva estrambótica bajo las ruedas de un ómnibus, en la ciudad, encomendándose al Cristo que, osado sobre el vehículo, parecía un hombre muy pobre que viajaba "de trampa": gracias a esto sólo perdió en el accidente un brazo y una pierna, a pesar de que la imaginación artística había puesto su cabeza sobre los rieles. A Juan, el del trapiche, lo fusilaban en las dos divisiones laterales del retablo y, en la del centro lo ahorcaban de un poste telegráfico; pero luego fue coronel y hasta aprendió a hablar el español con corrección, pureza y elegancia. En una celda redonda, de arquitectura arbitraria, está el otro Juan, el hijo del médico y su padre, que quiere salvarlo, deja en un rincón su ciencia y se arrodilla ante el ventanuco, por donde entra una luz de milagro que no le inmuta.[42]

Yanna Hadatty Mora encuentra una estrecha relación entre estas écfrasis y los textos que el Dr. Atl y Diego Rivera publicaron por esas fechas y a los que se ha hecho referencia en capítulos anteriores. Además, propone que esta pintura *naïf* es un reflejo de la manera de ver la vida de la gente del pueblo natal del protagonista.[43]

Valdría la pena detenerse también en algunos pasajes de *Novela como nube* (1928). El texto llama la atención desde el inicio por la copiosa sucesión de imágenes poéticas basadas en simultaneísmos, cambios de perspectiva e interpretaciones metafóricas audaces. Al igual que Pellicer, Owen observa el paisaje con ojos de pintor-poeta, no como narrador en busca de objetividad, y describe la hora del crepúsculo desde un entorno urbano. Aquí las varillas de un edificio en construcción, a contraluz, marcan la pauta para recordar los trazos violentos de los grabados de Alberto Durero, mientras que el cambio gradual de colores celestiales permite acudir a referentes inusuales, pero eficaces:

> Luego la tarde se transfigura, ensaya colores, se va llenando de cosas milagrosas; los inspectores del tráfico, los carrillos redondos, serios en su función pueril de inflar el globo de colores de la tarde, soplando sobre sus mismos brazos, moli-

[42] G. Owen, *Obras*, p. 130.

[43] Véase "Gilberto Owen, retablos como nubes", en Yanna Hadatty, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, pp. 113-132.

> nos de viento. Alberto Durero que hace de las suyas, dibujando sus monstruos pueriles en el esqueleto metálico de un inmueble que no se acabará de construir nunca, contra el poniente enrojecido. La tarde, como esas muchachas que se ruborizan queriendo ocultar una hemorragia inesperada, y es como si la sangre les llenara todo el rostro, todo el cuerpo. Alguien, vestido de azul, el único sin manchas de sangre, se columpia, suavemente, en una nube atada de dos pararrayos, como una hamaca de púrpura.[44]

En algún momento de la novela, el protagonista se encuentra con su amada y el narrador comenta lo que ocurre como si se estuviera frente a una proyección donde Buster Keaton y su amante aparecieran en un ambiente campestre. Owen no puede detenerse en los colores, porque, tratándose de los primeros años del cine, la tonalidad era más bien sepia. Sin embargo los matices, así como los juegos de luz y sombra son suficientes para seguir el procedimiento de la écfrasis experimentado por sus amigos poetas, pero en la prosa. Owen queda intrigado ante el engaño no colorido de la imagen rectangular, donde no hay tampoco sonidos ni sentido común, pero el espectador tiene la impresión de estar en un ambiente vivo y fresco, a pesar de la ausencia del característico color verde y sus matices —antonomasia de la naturaleza— iluminado por el tardo sol matutino:

> Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real. / Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras, como enmudecidas por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término con césped y bancos y un fondo de árboles verdaderos pero como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna. Y, sin embargo, es de día, el mediodía casi.[45]

La escena cinematográfica sucesiva es descrita por Owen valiéndose de recursos similares a los que Pellicer empleó en la confección de paisajes, es decir, actuando más como dibujante que como poeta o, dicho en otras palabras, rechaza descripción habitual para describir el trazo que el pintor debería seguir en su reproducción de la imagen. La simplicidad del fondo de la escena, constituida por

[44] G. Owen, *Obras*, p. 157.
[45] *Ibid.*, p. 159.

arena, mar y cielo, se indica de manera sintética con la simple sugerencia de tres franjas aplicadas sobre la superficie con desparpajo. Se prescinde de la indicación formal precisa, pero en cambio se ofrecen las pautas del dibujo apoyándose en la forma de algunas letras; de modo que una 'v' sustituye a una gaviota en vuelo y una 'm' es suficiente para indicar la forma de las olas del mar. Como es debido, al concluir un dibujo, el artista suele colocar su firma en un extremo. De igual modo, el narrador de *Novela como nube* hace que el protagonista firme aquella percepción cinematográfica de la realidad:

> Sigue una marina muy sencilla. Puede pintarse con sólo tres brochazos paralelos; en la primera franja, la más clara, se escriben muchas V V V V decrecientes, cifra de las gaviotas, y en la de en medio basta recordar que el mar valúa en mil emes de espuma su oleaje; luego sólo falta esparcir estatuas de sombra por la playa [...]. Y Ernesto, en un rinconcito del paisaje, escribe su nombre sobre la arena con el gesto de un pintor que, ya terminada, firma una marina.[46]

El traslado del valor del carácter tipográfico como grafema a la simbolización de un objeto con el que comparte características formales fue practicado frecuentemente por los futuristas italianos y rusos, e incluso por los estridentistas. Por el contrario, prescindiendo de los caprichosos juegos tipográficos, Owen consiguió efectos similares sin alterar las normas editoriales convencionales.

Jorge Cuesta, atento lector de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Alfonso Reyes, Friedrich Nietzsche y, obviamente, de sus compañeros de batalla, en la crítica ejercida a partir de 1925 constató su curiosidad compartida por la relación entre poesía y pintura, y no vaciló en hermanarlas en varios pasajes de sus textos de crítica literaria. Careciendo de intenciones por desarrollar un sistema filosófico para explicar el fenómeno estético, las afirmaciones que se encuentran esparcidas a lo largo de sus prosas, les imprimen consecución, claridad y complejidad por acumulación. Su crítica literaria contiene nociones estéticas generales que bien pueden sustraerse de su contexto de origen para aplicarse a otros autores e incluso a otros campos artísticos. Cuesta concebía la estética como una unidad integral; por lo tanto, los impulsos que generan dos manifestaciones artísticas resultan ser los mismos en ambos casos, pero con diversas expresiones. Así como cada uno de sus textos ilumina al anterior e introduce al siguiente, comprender un fenómeno artístico particular sirve para intuir los demás: al hablar de literatura se define la pintura, y lo mismo ocurre al reflexionar sobre las demás bellas artes.

[46] *Ibid.*, pp. 159-160.

> La poesía logra lo mismo que la danza y que la pintura decorativa. Expresa la pasión con más independencia, con más intensidad, alejándola del sujeto al que pertenece, haciéndola pertenecer entonces menos a él que al ritmo donde él también participa. Su particular impulso puede pretender libertarla; el ritmo, al someterla a la suya, artificial y pasajera, la devuelve a su natural esclavitud. La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde. Por eso es que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio. Se debe a esas nuevas relaciones con que las cosas se ofrecen, en las que descubren los aspectos ignorados que añaden datos a su conocimiento.[47]

Con la afirmación de que la poesía es "método de análisis" e "instrumento de investigación", Cuesta traza las coordenadas sobre las que se podrá valorar la creación, tanto del artista como del crítico. Antes de la ejecución, el poeta o el artista plástico tienen un contacto con el mundo, de él toman algunos componentes que luego serán abstraídos y plasmados en una obra, en esto consiste su naturaleza analítica. El producto no es un resultado obtenido a partir de un método científico, claro está, sino un proceso que contribuye al conocimiento del mundo y, en un grado superior, quizá de sus misterios. En el trascurso de su investigación, el artista elige su materia y también decide cómo dispondrá de sus instrumentos para darle forma a su análisis. Cada elección exige una renuncia, y así, el artista, con su creación, indirectamente también ejerce la crítica. Partiendo de este principio se comprende en qué medida la poesía de Villaurrutia es un trabajo crítico:

> Pocos tan exigentes como Villaurrutia. Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica […]. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas […] su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías. Aquí no hizo ninguna concesión a solicitud accidental; su severidad fue inflexible; fiel a su obediencia; el fruto el más maduro y completo de nuestra joven poesía y de los valiosos de la poesía contemporánea.[48]

Consideraciones semejantes no pueden circunscribirse al arte comprometido socialmente porque en ella la apreciación depende de valores ajenos a los dominios la estética. El arte servil pone en riesgo la percepción de la realidad circunstante,

[47] J. Cuesta, "Notas", pp. 30-31.
[48] J. Cuesta, "*Reflejos*", pp. 28-29.

de modo que el artista sustituye lo genuino de su creación por la apariencia inmediata. Un arte sin compromisos abre las posibilidades de establecer vínculos con la realidad capaces de transformarse irreparablemente en creación original y, ante todo, libre.

> Cuando la visión del mundo se empequeñece, es cuando el arte estiliza sus formas y sacrifica, abandonándola, una parte de la realidad; aquella que no concierta con la idea que organiza su visión. Pero cuando crece su curiosidad, dueño del espíritu de su plenitud, el arte encuentra una arquitectura semejante a la del mundo y puede dilatarse por él. La función que impone entonces a las formas con que construye su edificio, no las subyuga ni las oprime; al contrario, las deja en libertad, pero sin perder su imperio sobre la dispersión de sus inclinaciones individuales, incapaces ya de traicionarlo.[49]

Para criticar la obra de artistas afiliados al discurso revolucionario, bastaría conocer los postulados de base y luego afirmar o negar las coincidencias. Cuesta, en cambio, observa con mayor detenimiento la obra para descifrar los métodos de análisis del artista. Al estudiar el arte puro, no hay cabida para exigir lo que la nación espera, sino que el crítico debe trazar un mapa abstracto de las posibilidades personales del artista a manera de hipótesis para comprobarla a partir del establecimiento de coherencias. En el caso de Lazo, por ejemplo, Cuesta declara que el pintor descubre "el puro carácter plástico que es revelación superficial; lo que puede mirarse en sus retratos, sobre todo, donde la capacidad expresiva del rostro, por ejemplo, no es mayor que la del vestido dispuesto según el ademán de la postura".[50] Obviamente una crítica concentrada en el andamiaje del procedimiento tampoco puede aplicarse a las artes vernáculas —peor aún si han sido extraídas de su ámbito original— porque en ellas el espíritu del ejecutor actúa de manera mecánica, imitativa, como lo marca la tradición, y esto impide que el crítico analice e investigue los impulsos del artista como individuo. Por el contrario, en un artista que crea a partir de sus propias motivaciones, la crítica se transforma en un ejercicio intelectual al intentar identificar las habilidades y el pensamiento que condicionan la creación racionalizada.

> Y claro que habrá quien al mirar la materia espesa y homogénea de los cuadros, el color liso y sin complicaciones luminosas, las líneas sobrias, las formas simples, recogidas las figuras, no sepa hallar el delicado placer que el artista compone

[49] J. Cuesta, "Notas", p. 31.
[50] J. Cuesta, "Agustín Lazo", p. 24.

> tan apaciblemente; extrañará la falta de las turbulencias de la pasión, de la rebeldía de los dinamismos de las cosas, de la influencia de las sombras y de las luces ásperas, de los colores atrevidos: riesgos todos que ponen a prueba la personalidad del pintor. Por nuestra parte, sabemos que lo que cuenta no es la complejidad numerosa, sino la gracia que la resuelve; ni los obstáculos adversos, sino la habilidad que los evita o los vence; ni la cantidad crecida de las cosas, sino el pensamiento que las suma o las reparte o las simplifica.[51]

En este caso, a nivel retórico, la subordinación de las cualidades de la obra de Lazo a un indefinido pronombre relativo 'quien' y en categoría de complementos directos de un verbo infinitivo sirve como estrategia para que el crítico enumere las características de la obra y la juzgue, sin dar la impresión de hacerlo. El paralelismo que se encuentra en las últimas tres oraciones del párrafo sintetiza los aspectos que deben guiar la percepción del crítico para ofrecer una interpretación adecuada: impresiones estéticas, manejo de técnicas y mecanismos de composición; mismos que podrían aplicarse a un objeto literario. Los textos de Cuesta ejercitan la crítica y se proponen como un modelo donde la racionalidad se impone ante la emoción, pero no la abandona porque ambas contribuyen a la comprensión del fenómeno artístico. La crítica de arte, según las reflexiones de Jorge J. Crespo de la Serna

> debe ser considerada como un verdadero auxiliar de los estudios sociológicos pues su función es eminentemente social. El crítico analiza la obra de arte y se esfuerza por captar su significación y si ha sido alcanzada cabalmente. Después de este examen, al que le impulsan su propia afición y sus conocimientos generales, viene la segunda parte, la más importante desde el punto de vista, no sólo de apreciación sino de su efecto moral. La entrega de las esencias y valores de la obra de arte al público.[52]

Después de las turbulencias de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución mexicana, de los nuevos inventos que empezaron a modificar las costumbres de las urbes, el mundo ya no era igual y, por lo tanto, el artista atento a su entorno tampoco podía mantenerse anquilosado en percepciones y prácticas caducas. Las vanguardias son justamente el resultado de una necesidad de inmediatez expresiva concreta y, sobre todo, personal. Jorge Cuesta advierte que el arte de su

[51] *Idem.*

[52] J. J. Crespo de la Serna, "La crítica de arte y su función social", p. 189.

época no sigue tradiciones ni pretende crearlas: se trata de manifestaciones independientes e individuales, y estas características son las que le otorgan valor.

> Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. Cada artista se encierra dentro de su originalidad y usa de puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de la sensualidad. ¡Cómo si fuera una estratagema para engañarla y sorprenderla![53]

Al analizar las apreciaciones estéticas de Jorge Cuesta en la década de 1920, se observa una innegable coincidencia con la práctica literaria de sus compañeros, lo que legitima el carácter grupal de todas estas individualidades. Es notable que los miembros del "grupo sin grupo" se hayan interesado por la experimentación justo en el momento del reacomodo estético del país. Su poesía madura llegó con esta experiencia previa, sin importar las teorías de Ortega y Gasset, ni el estilo revolucionario de un arte comprometido que más tarde se impregnó de marxismo social. Esta libertad condicionó sus creaciones futuras; incluso es posible que su interés por las vanguardias y la poesía extranjera hayan contribuido a la generación negativa de prejuicios que incidieron en la recepción de la revista *Contemporáneos*, la publicación que, se sabe, determinó el nombre del inestable "grupo sin grupo".

Textos sobre arte en la revista *Contemporáneos* (1928-1931)

Fechada el 3 de junio de 1925, Jaime Torres Bodet envió una carta a Alfonso Reyes, entonces ministro de México en París, solicitándole ser colaborador en una revista que estaba a punto de editarse: "Mi admirado amigo: No sé si Villaurrutia o González Rojo o algún otro le hayan anunciado la próxima aparición de nuestra revista "Contemporáneos". Deseamos que el primer número corresponda al mes de agosto. La revista será probablemente mensual".[54]

[53] J. Cuesta, "Notas", p. 32.

[54] Fernando Curiel, ed., *Casi oficios: cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, 1922-1959*, p. 35.

La carta da a suponer que quizá desde principios de aquel año ya existía un grupo de escritores más o menos conocidos o por sus obras literarias o por su trabajo en el campo editorial que estaban maquinando la publicación de una revista cultural cuyo nombre, a decir de Ermilo Abreu Gómez, era un "sutil invento, pues no supone compromiso ni social, ni político, ni estético de los socios".[55] Quizá Abreu estaba en lo cierto, pero el hecho de que el título no insinuara aquellos componentes era ya una postura política y un compromiso de sus colaboradores con el arte, no un defecto por carencia. La revista no se publicó en aquel agosto de 1925, sino en junio de 1928. Aquel periodo de incubación permitió que al grupo de los escritores que aparecen en la carta citada se agregaran, de manera directa o indirecta, los nombres de viejos y nuevos poetas conocidos: Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta y otros más que el tiempo borró de la nómina para dejar una lista de nueve personajes que pasaron a la historia literaria mexicana con la etiqueta de "Contemporáneos", como extensión de la revista, si bien realmente no todos participaron en ella ni en grados semejantes ni como escritores ni como gestores.

Al parecer, en 1924 la revista *Antena* ejerció una fuerza centrípeta que reunió por primera vez al grupo de *Contemporáneos*. Villaurrutia manifestó este sentido de coincidencia —que no de voluntaria pertenencia— en su clasificación personal de las distintas propuestas poéticas posrevolucionarias:

> Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano. / La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente. / Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.[56]

Se trata de una conferencia dictada en mayo de 1924 en la Biblioteca Cervantes y apareció originalmente en una separata de la revista *Antena*. En este texto Villaurrutia también lanza algunas observaciones poco favorables hacia el estridentismo:

[55] E. Abreu Gómez, "Contemporáneos", en *Las revistas literarias de México*, p. 165.
[56] X. Villaurrutia, "La poesía de los jóvenes de México", *Obras*, p. 828.

> Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia […]. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecérsele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero *unanimismo*.

Después de la conferencia, los poetas que antes habían establecido vínculos por diversas circunstancias, se percibieron entonces como un grupo.[57] Las palabras de Villaurrutia son claras, aunque tal vez no así su intención: se refiere a un grupo de poetas que, por sus particulares e individuales características, no pueden clasificarse bajo un mismo rubro. En ningún momento insinuó que entre ellos existieran gestos de camaradería, ni que realizaran proyectos en conjunto. La historia literaria, sin embargo, incluyó en la noción de grupo la voluntad de sus integrantes en formarlo, cuando en realidad se trataba sólo de una valoración crítica con la que, sin duda, se buscaba un reconocimiento, pero no una etiqueta que circunscribiera a cada uno de los enlistados, como ocurrió de ese momento en adelante. Poco después, Salvador Novo propuso una diversa clasificación y colocó juntos a los seguidores de Enrique González Martínez (J. Torres Bodet, B. Ortiz de Montellano, J. Gorostiza, E. González Rojo y él mismo) y además hizo alguna interesante precisión: "Quedarían, sueltos, inclasificables, Carlos Pellicer y José Gorostiza; ambos nuevos, elegantes […]. Ya las iniciales X. V., pequeñas y finales, como su dueño, sienten jurisprudencia en materia de revistar libros".[58] Evodio Escalante problematiza la tendencia a considerar que los "Contemporáneos" fueron una agrupación uniforme y fomentada por todos sus integrantes. A través de ejemplos demuestra cómo las polémicas y las desacreditaciones de los años treinta —sobre todo con los estridentistas— no son válidas para el estudio de estos personajes en los años veinte, pues ellos mismos no habían desarrollado una idea de identidad, quizá porque no la necesitaban.[59]

Para 1925 estos jóvenes ya habían dado sus primeros pasos en la dinámica cultural del país. Carlos Pellicer fue el primero en integrarse al equipo de Vascon-

[57] Véase P. Leredo [Febronio Ortega], "Libros y revistas que llegan", (23 julio 1925). En el texto se da absoluta autoridad a Villaurrutia y se afirma, sin vacilación alguna, la pertenencia de Ortiz de Montellano al insinuado grupo.

[58] S. Novo, "Notas sobre la literatura de México", p. 11.

[59] E. Escalante, "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo", en R. Olea y A. Stanton, eds., *op. cit*., pp. 391-401.

celos. Tendría unos 24 años, pero ya contaba con el prestigio de haber sido miembro fundador de la revista *San-Ev-Ank*, de haber acumulado experiencias diplomáticas en Colombia y Venezuela, y de haber publicado un libro de poemas muy bien aceptado, *Colores en el mar y otros poemas* (1921). Pellicer se ganó la confianza de Vasconcelos, al grado que lo acompañó en julio de 1922 a un viaje por Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Más tarde publicó, *Piedra de sacrificios* (1924) y *6, 7 poemas* (1924) y colaboró en los volúmenes de *Lecturas clásicas para niños* (1925). Gracias al apoyo de José Ingenieros y de José Manuel Puig Casauranc, logró realizar una estancia en Europa y el norte de África que se extendió casi cuatro años (1925-1929)[60] y de vez en cuando en alguna revista aparecían algunos de sus más recientes poemas.[61] Es un hecho, sin embargo, que la distancia lo mantuvo prácticamente imposibilitado para ejercer una real influencia directa en el ambiente cultural mexicano durante ese fructífero lapso y mucho menos con los miembros del "grupo sin grupo", y él mismo lo llegó a constatar. Durante estos años Pellicer mantuvo correspondencia con varios miembros del grupo. En sus cartas se aprecia claramente que, a pesar de la distancia, se mantuvo interesado en el acontecer cultural de México; sin embargo, en una entrevista de Emmanuel Carballo, realizada en 1975, al relacionarlo como presunto miembro de Contemporáneos, respondió: "No tengo nada que ver con ellos".[62]

Salvador Novo, comenzó a publicar poemas de gusto vanguardista desde 1923, varios de los cuales, en 1925, conformaron *XX poemas*. Como parte de los materiales de lectura para la Escuela de Verano (cursos de cultura mexicana con sede en la Escuela Nacional Preparatoria, dirigidos a extranjeros, "principalmente muchachas sanas y alegres, de melenas recortadas y elásticas siluetas, dispuestas a correr la 'aventura mexicana'"[63]) la Secretaría de Educación editó *Lecturas hispanoamericanas*, una recopilación de textos elaborada por Salvador Novo —maestro y guía en dichas escuelas, junto con Torres Bodet y Julio Jiménez Rueda— para que "conozca el estudiante a los escritores más representativos de

[60] Pellicer regresó a México en agosto de 1929 para apoyar a Vasconcelos en la campaña presidencial. Fue aprehendido el 5 de febrero de 1930 —tras una redada contra simpatizantes de Vasconcelos originada por un atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio— y pasó tres meses en la cárcel de Lecumberri. Véase S. Gordon, *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*, pp. 53-57, y Alberto Enríquez Perea, "José Vasconcelos y Carlos Pellicer, en las jornadas educativas y políticas (1920-1924)", pp. 23-28.

[61] Por ejemplo, las primeras poesías de *Hora y 20* fueron dadas a conocer con ligeras variantes textuales en "Últimos poemas de Carlos Pellicer", sin firma, pp. 23, 60-61.

[62] E. Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 243.

[63] Xavier Sorondo, "Comentarios breves", p. 14.

México y de Sudamérica a través de trozos escogidos por su particular interés".[64] Con esta publicación y sus *Ensayos*, el nombre de Novo también se asoció con la erudición literaria y el saber en general. Igualmente, su imagen se difundió gracias a algunos retratos y caricaturas en publicaciones de alto tiraje.[65]

Llama la atención que *El Universal Ilustrado* aparecieran los nombres de estos poetas reunidos en una sola página, acompañados de la misma fotografía de siempre. A la pregunta del momento, ¿Qué prepara usted?, Villaurrutia responde sin mucha certeza: "publicaré a principios de año un libro de poesías, esas críticas en verso que dicen los que no las conocen. Un libro de 'reflejos' angulosos, pero cerrado, como yo entiendo la poesía de mi tiempo". Gorostiza, más optimista en la concreción de proyectos, indica: "Espero que mi libro 'Canciones para cantar en las barcas' saldrá en los últimos días del mes". Luego añade: "He principiado a escribir una serie de pequeños juguetes dramáticos. No teatro sintético mexicano. Literatura no más. Pero esto, como lo otro, no siendo sino un proyecto en vías de realización puede no cumplirse nunca".[66] En efecto, el libro se publicó poco después de la entrevista y el 8 de octubre de 1925 *El Universal Ilustrado* ya tenía lista una reseña con la promesa de ulteriores comentarios de la pluma de Villaurrutia, Torres Bodet, Pellicer y Colín que se dedicarían con mayor cuidado "a afirmar las excelencias que contiene".[67] Sobre Gorostiza, Villaurrutia afirma que "su sensualidad no es un afán pictórico, objetivo, exterior, de gozarse en formas y colores para quedarse en ellos, ni el deseo de hacer o escuchar música. Mejor se inclina a vincular sensaciones y emociones".[68] Con esto se establece una clara diferencia con la poética de Pellicer en *Colores en el mar y otros poemas*. Las páginas de la revista no se concentran en el análisis de la obra, pero dan una impresión somera de la recepción del libro, como era costumbre en este tipo de reseñas breves. Sin embargo, *Canciones para cantar en las barcas* mereció mayores comentarios por parte de Jorge Cuesta:

[64] P. Leredo [Febronio Ortega], "Libros y revistas que llegan" (23 julio 1925), p. 3.

[65] Por citar algunos ejemplos, Luis G. Serrano realizó un retrato en 1923, en 1924 Manuel Rodríguez Lozano pintó un retrato con el título de *El taxi* y un año más tarde otro conocido como *El escritor*, que se expuso en París; también destaca una caricatura de Andrés Audiffred en *El Universal Dominical*. Sobre los retratos de Rodríguez Lozano véase el Abate de Mendoza [José M. González de Mendoza], "La exposición de Rodríguez Lozano en París", pp. 36-37, 64, y Víctor T. Rodríguez Rangel, "Salvador Novo", p. 17.

[66] Sin firma, "¿Qué prepara usted?, p. 40.

[67] P. Leredo [Febronio Ortega], "Libros y revistas que llegan" (8 octubre 1925), pp. 3-4.

[68] X. Villaurrutia, "José Gorostiza", p. 21.

> La poesía de Gorostiza es una poesía de "hadas". Se pronuncia —íbamos a decir: se cuenta—, con una voz de infancia. Cobran las palabras el valor original, empírico de su sonido, dulce de sí [...]. Su dulzura es una virginidad, su borde de misterio. Es una poesía doncella, cuya más apasionada aventura ha sido una caricia a flor de piel, con las yemas tímidas y delicadas. No que un pudor romántico la arrope de sombras y le deforme el contorno; al contrario, se desnuda al aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente.[69]

A finales de 1925, también se lanzó *El trompo de siete colores* de Bernardo Ortiz de Montellano que, después de haber colaborado en el Departamento de Bellas Artes y en el Departamento de Bibliotecas —seguramente promocionado por Torres Bodet—, en diciembre de 1924 se había integrado a la Secretaría de Salubridad como encargado del área editorial.

Por su parte, en la promisoria entrevista "¿Qué prepara usted?", Enrique González Rojo comenta: "he escrito en un periodo ni corto ni largo, dos libros. El uno, de poesías, 'Espacios' [...]. El segundo libro es de prosa libre y aireada, o concreta cuanto la respiración del asunto le conviene [...]. Se llamará 'Viviendas en el mar'". Jaime Torres Bodet, asiduo participante de este tipo de encuestas y, de todo el grupo, quien más había publicado hasta entonces, indica: "Preparo actualmente un libro de versos, 'Biombo', que, en el desarrollo un poco lento —sincero siempre— de mis labores será un retorno a la alegría de las formas puras", y más adelante añade: "Preparo también un libro en prosa 'Paracaídas'. Serán algunos cuentos breves; otros, largos, en que el estilo ceñirá muy de cerca las contorsiones de la vida moderna". Poco tardaron las promesas para convertirse en hechos. A pesar de que no todos los proyectos lograron materializarse, las actividades literarias y culturales del grupo ya les otorgaban prestigio. Vale la pena mencionar que su integración al canon también fue labor de ellos mismos, pues la promoción de la obra del compañero de batallas literarias fue constante desde el inicio; primero con los comentarios y los ejemplos de sus recientes obras en diversas revistas literarias, luego en su inclusión en las incipientes antologías de poesía moderna mexicana.[70]

[69] J. Cuesta, *Obras*, I, p. 111.

[70] Para entender la importancia de las antologías como formadoras del canon literario, véanse A. Stanton, "Tres antologías: la conformación del canon", en *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, pp. 21-60; Alberto Vital, *La cama de Procusto: Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos,*

Paralelamente, el grupo estridentista se afirmaba ganando simpatías y enemistades. Arqueles Vela colaboró como ensayista en *El Universal Ilustrado*. Sus ensayos, al igual que los de Novo —quien luego trabajó en *Revista de Revistas*—, destacaron por concentrarse en asuntos de indudable actualidad cotidiana (el automóvil, la goma de mascar, etc.), revestidos de innegable calidad prosística en la que no faltan referencias a las virtudes y los alcances del mal comprendido estridentismo.

Cuando el doctor Bernardo José Gastélum ocupó el puesto de Vasconcelos como ministro de educación, la fortuna de los miembros del "grupo sin grupo" parecía favorable, pues el funcionario apreciaba las iniciativas culturales puestas en marcha, a la par de cultivar el gusto por las bellas letras, por lo que le resultaba provechoso rodearse de poetas. El cargo duró poco tiempo porque el presidente Plutarco Elías Calles le designó el cargo de Jefe del Departamento de Salubridad. Con este nombramiento, Jaime Torres Bodet lo siguió a la nueva dependencia en calidad de secretario particular, aunque su campo de acción y su salario no eran tan atractivos como cuando estuvo a cargo de la administración del Departamento de Bibliotecas; en compenso, las nuevas actividades le dejaban suficiente tiempo libre para dedicarse a la producción propia. Sheridan apunta que la relación entre los jóvenes poetas y el médico es clara en los hechos, pero misteriosa en las causas, pues no hay puntos de contacto reales entre el pensamiento de Gastélum y la inclinación general del grupo. Por un lado, el doctor no era ni relevo ni partidario ni heredero de la doctrina de Vasconcelos; por otro, el grupo de poetas poco podían aportar a Salubridad en relación con el apoyo que habrían brindado a la Secretaría de Educación. Como agravio, aquellos jóvenes se tildaban de portavoces de una literatura poco viril —con todas las implicaciones homofóbicas de la etiqueta—, ajena a lo que el México posrevolucionario requería y esto, en parte, cuestionaba la reputación del médico. Sin embargo, "haya sido por verdadera amistad o bien por algún interés de otra naturaleza", el doctor Gastélum colaboró con los jóvenes por cuatro años, al grado de financiar los ocho primeros tomos de *Contemporáneos*[71] y su nombre como editor, redactor y ensayista siguió apareciendo en la revista hasta marzo de 1930.

Después de muchas peripecias, la revista *Contemporáneos* logró llegar a la imprenta en junio de 1928, bajo la dirección de Torres Bodet y Ortiz de Montellano. La nueva publicación lucía como una alternativa ante la carencia de revistas

---

México 1910-1980 y F. Ibarra, "Las antologías literarias en el México posrevolucionario", en Antonio Cajero, ed., *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*, pp. 93-112.

[71] Véase G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 173-176.

que se interesaban en la cultura artística bajo una perspectiva de corte internacional, sin la consigna explícita de servir ni de faro ni de guía para la sociedad posrevolucionaria y sin estar preocupada por difundir productos exclusivamente mexicanos. Su presencia abrió la posibilidad de acercarse al arte desde la parte más positiva y proactiva de la individualidad de sus colaboradores. Su modelo fue la *Revista de Occidente* fundada por Ortega y Gasset en 1925; similar en intenciones, formato y diseño. Cuarenta y tres números distribuidos en once tomos salieron a la luz entre junio de 1928 y diciembre de 1931, tres años y medio suficientes para que los miembros del "grupo sin grupo" recibieran un segundo y definitivo bautizo como "el grupo de…", "la generación de…" o simplemente "los Contemporáneos". Nuevamente el historiador de la literatura se encuentra frente a la cómoda, pero inexacta, clasificación operativa. Las cartas, los hechos y la misma revista son testimonios de que había más allegados al grupo (y no todos eran poetas), que no todos los jóvenes escritores que reunió Villaurrutia participaron en ella y que las colaboraciones fueron inconstantes y disímiles como para justificar la existencia de dicho grupo y, sobre todo, para delimitarlo. De hecho, podrían elaborarse clasificaciones secundarias de acuerdo con el momento histórico de la revista, pero tan ociosa sería la tarea como amplia la confusión.

En paralelo con la agonía de *Ulises* y el consecuente desprestigio de sus fundadores, generado por sus extravagantes aficiones teatrales, la inestabilidad del ambiente político mexicano no estaba en condiciones de asegurar la perpetuidad laboral de sus empleados. El asesinato de Álvaro Obregón, presidente electo, rompió con la propicia zona de confort en la que circulaban varios de los miembros del "grupo sin grupo" con sus respectivos cargos administrativos. Ante la probabilidad de perder privilegios, el 30 de noviembre de 1928 Gastélum decidió dejar el puesto y con él acabaron las prerrogativas para el "parnasillo de Salubridad" —como se le llamaba al grupo—; meses más tarde fue nombrado ministro en Italia y se llevó con él a Enrique González Rojo. Sheridan analiza el fenómeno de incursión en la carrera diplomática entre estos personajes porque, aparte de las particulares motivaciones biográficas, salir de México con pasaporte diplomático era una manera de estar en el país, pero sin quedarse en él y, de paso, de gozar una vida profesional poco arriesgada y muy generosa. Al parecer ésa fue la actitud y el consejo de Alfonso Reyes para los jóvenes poetas frente a la adversidad política.[72] En el momento de mayor apogeo de la revista *Contemporáneos*, José Gorostiza dejó el país (agosto de 1927) para desempeñar faenas diplomáticas en

[72] *Ibid.*, pp. 310 y ss.

Londres, en julio de 1928 Gilberto Owen se acomodó en Nueva York y en marzo de 1929 Jaime Torres Bodet ganó una vacante en España, con la que inició la larga carrera que lo mantuvo ocupado por la siguiente década. Pellicer seguía en alguna parte del mundo, manteniendo, sin embargo, comunicación epistolar frecuente con sus amigos. Los que se quedaron —Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano— tuvieron que adaptarse a la nueva administración de la nación y buscar otro protector con solvencia económica y amor por la cultura. Es entonces cuando entra en escena Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores, "un diletante probado, un escritor curioso y de cierto relieve, un hombre sumamente rico, un político hábil e intocable"[73] que ya había estado cerca de Enrique González Martínez y Jaime Torres Bodet colaborando con poemas y artículos de diversa índole en *Pegaso*, *Revista Nueva* y *México Moderno*. Para entonces Ortiz era el único miembro fundador de *Contemporáneos* que podía darle continuidad a la publicación, pero sin el apoyo de Novo y Villaurrutia, quienes mantenían viva la esperanza de armar el siguiente número de *Ulises*, que nunca llegó.[74] ¿Se puede realmente hablar de la revista del grupo cuando a tres de sus miembros les resultaba ajena, tres de sus fundadores estaban imposibilitados para colaborar presencialmente y uno figuraba sólo como amigo por correspondencia? Ermilo Abreu incluye en la nómina a Rubén Salazar Mayén y a sí mismo; sobre Novo y Cuesta dice: "Estos últimos casi nunca frecuentaron nuestras reuniones. Su presencia fue más espiritual que física. Sólo de vez en vez entraban en pláticas con nosotros".[75] El hecho cierto es que, fuera de todo pronóstico favorable y a pesar de las hostilidades internas y externas que siempre la acecharon, *Contemporáneos* se mantuvo en pie sin descuidar su decorosa calidad editorial, y vale la pena comentar que tuvo mayor permanencia que cualquier revista mexicana similar publicada durante los primeros treinta años del siglo XX.

Contemporáneos quería entregarse a las reflexiones literarias y a la difusión de novedades mexicanas en prosa y verso —casi todas, de sus colaboradores—, y también se reprodujeron con frecuencia poesías o ensayos de reflexión de autores extranjeros a partir de traducciones elaboradas con cierta flexibilidad, como

[73] *Ibid.*, p. 334.

[74] En su correspondencia con Novo y Villaurrutia, Owen deja ver que realmente había un proyecto para darle seguimiento a la revista en una "segunda época", incluso él trató de gestionar el financiamiento desde Nueva York. Véase G. Owen, *op. cit.*, pp. 260 y 264.

[75] E. Abreu Gómez, "Contemporáneos", en *Las revistas literarias de México*, p. 166.

las que ya se habían visto en los últimos números de *Ulises*. Al marcar intereses concretos en el arte como una actividad universal, sin fronteras ni límites cronológicos, hay razones válidas para que hayan publicado con el mismo convencimiento el "Primero sueño" de sor Juana y "El páramo" de T. S. Eliot. Dentro de las páginas de *Contemporáneos* no escapan las cavilaciones políticas ni históricas que, si bien giraban en torno a realidades concretas de la nación, mantenían una postura ideológica que convivía en cierta armonía con el resto de textos publicados, pero sin llegar a ser expresiones discursivas complementarias y sistemáticas, como ocurrió en *Horizonte*. La apertura de la revista hacia las corrientes europeas y estadounidenses —que en ese momento planteaba una nueva época en el arte, especialmente el surrealismo (suprarrealismo) y el concepto de pureza,[76] del que ya se habían ocupado algunos poetas con anterioridad— no parecían conectarse con los propósitos nacionalistas que para finales de la década seguían dando buenos frutos y mejorando la proyección internacional de México. De hecho, las ilustraciones de sus páginas no estaban conformadas por viñetas realizadas *ex profeso*, sino por reproducciones en blanco y negro de obras nacionales y extranjeras de pintores de caballete, fotógrafos y dibujantes. La causa común de la elección de estas ilustraciones parecería su inclusión en la corriente internacional más que la promoción del producto local. No vacilaron en mostrar obras de Jean Cocteau, Giorgio De Chirico y Joan Miró que dialogaban con las novedades de María Izquierdo, Carlos Orozco Romero y otros artistas más o menos conectados con los colaboradores asiduos de la revista.

La crítica de arte de *Contemporáneos* destaca porque no nace de una inquietud expresiva individual ni de un grupo con afanes preceptivos ni laudatorios, tampoco de principios irreductibles impuestos *a priori*, sino que parte del objeto artístico y pretende conocerlo, analizarlo y explicarlo. Se trata de una crítica que se pronuncia —a veces tácitamente— contra la industria cultural contraria a la singularidad irreductible de la creación artística. Esto queda manifestado explícitamente desde el primer número, gracias al crítico y pintor español Gabriel García Maroto, que tiempo atrás ya había externado su curiosidad sobre las consecuencias de la Revolución en el ámbito cultural, a partir de la exposición de pintura infantil que tuvo

[76] Sobre el concepto de pureza en la literatura de estos años véase A. Stanton, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Inventores de tradición*…, pp. 127-147. El autor hace un breve recorrido por la consolidación del término a partir de las propuestas teóricas desarrolladas a mediados de la década de 1920 por Henri Bremond y Paul Valéry. Aunque la idea era anterior, los miembros del "grupo sin grupo" adoptaron la tendencia estética en su propio quehacer literario, pero sin elaborar una teoría específica al respecto.

lugar en Madrid en 1927 y sobre la cual dictó una conferencia que se publicó en varios medios tanto en España como en México.[77] En este texto se nota la gran fe que despertó en él la fecundidad artística de los niños, pero también de sus maestros (Ramos Martínez, en particular) y de las autoridades mexicanas que, bajo la bandera de la Revolución, suscitaron un cambio radical en la manera de percibir y practicar las artes plásticas. Esta exaltación lo trajo a México, donde entró en contacto con algunos miembros del "grupo sin grupo" y decidió trabajar con ellos.[78] Quizá su mayor contribución fue la portada de la revista. Como pintor, tipógrafo y colaborador frecuente de la *Revista de Occidente*, resultó una pieza clave para darle el formato adecuado a *Contemporáneos*. A mi parecer, en el diseño de la portada, el dibujo lineal de García Maroto hace referencia a tres componentes de la vida moderna en México que se conectan con la estética de vanguardia: el desarrollo industrial (una torre de metal similar a la que veneraban los estridentistas), el ámbito intelectual privado y quizá hedonístico (un libro sobre una mesa y la insinuación de un jarrón con flores, como el libro de Tablada) y la tradición cultural primitiva generadora de identidad (una máscara prehispánica). Los contrastes de tintas (naranja, amarilla, negra y gris) y la fuente tipográfica (Decó y no Nouveau, como indica Sheridan) le imprimían un toque de actualidad que cristalizó el rostro de la publicación. Decidir que fuera ésta y no otra la imagen fija de la revista es ejemplo de la reacción de rechazo de sus editores ante la constante repetición de modelos de nacionalismo —genuino o artificial— que se hallaban en las demás publicaciones periódicas de la época; además, se trataba de un extranjero que diseñaba una portada para una revista cultural mexicana, siendo que en el país había prestigiosos dibujantes que habrían podido hacerlo. ¿Reacción crítica, conveniente descuido, *desinterés* o mera casualidad?

A diferencia de las revistas en cuyas portadas sólo se exhibía el título y el precio, *Contemporáneos* fue la primera en mantener un diseño de portada prácticamente inalterable durante toda su vida. *El Maestro*, por ejemplo, tuvo tantas portadas como ejemplares, según el juicio del artista encomendado en turno. *La Falange* y *Horizonte* fueron más estables, pero ni el encabezado de mayúscula

[77] El texto íntegro se publicó en México como "La revolución artística mexicana. Una lección", pp. 8-16. Al final se agregó la siguiente nota: "Se editó esta conferencia (250 fascículos numerados), con ilustraciones al margen que reproducen obras de Campendonk, Maroto, Grigorieff [*sic*], etc., al lado de la pintura de los niños de México. Esto establece comparaciones y fija cierta afinidad en el camino de la plástica pura". Un fragmento de la extensa conferencia también apareció con el título de "La joven pintura mexicana".

[78] Véase James Valender, "García Maroto y los Contemporáneos", en R. Olea y A. Stanton, *op. cit.*, pp. 417-430.

compacta ni la ilustración que ocupaba gran parte de la superficie fueron homogéneos en su totalidad, aunque su proporción y distribución sí permitían concederles una inconfundible identidad.

Si la portada de García Maroto marcó la identidad visual, su agudo ensayo "La obra de Diego Rivera" inauguró una serie de textos críticos sobre arte y artistas que grabaron la identidad estética de *Contemporáneos* como difusora de un discurso comprometido con el arte mismo y no con las demandas oficialistas revolucionarias. El texto se presenta bastante ambiguo a partir del reconocimiento de la labor de Diego Rivera sin adoptar una postura crítica en principio, pues subraya la pluralidad de opiniones "nacidas casi siempre de la impotencia crítica" que Rivera merece "en torno a su capacidad de acción".[79] Hay una crítica sutil, pero directa, a esa actitud tan común entre la gente de México, a no soportar el éxito de un connacional. En este sentido, Diego es una presa del furor colectivo. Después de las reflexiones generales que colocan al pintor como un blanco fácil de desmedidos elogios y desprecios virulentos, el tono del ensayo parece girar hacia el enaltecimiento. Diego es ejemplo vivo del hombre que trabaja, el modelo del revolucionario que ofrece su labor a la nación, el hijo que regresa al seno materno para coadyuvar a la causa, el artista genial que llegó en el momento adecuado en que la patria necesitaba un punto de referencia admirable, pero el crítico se pregunta cómo reacciona el pintor ante la nueva realidad, y responde: "El anfiteatro de la Preparatoria recoge y guarda, con atenta fidelidad la vacilante situación del mexicano formado en París, que ha caminado mucho tiempo a la deriva de sí mismo, abandonado a influencias diversas, y que acuciado por un medio que se debate en ardorosa pugna social sólo acierta a cristalizar en fría teoría artística de una impersonal expresión".[80]

Contrariamente al carácter casi mesiánico que la crítica —y la autocrítica— habían propagado desde 1921, García Maroto ve en Diego a un artista como cualquier otro que, después de haber estudiado y trabajado según los propios convencionalismos de su entorno (Europa), pasa a la natural fase de experimentación plástica con el fin de encontrar un lenguaje propio. Esto quiere decir que parte de sus primeros trabajos monumentales no son obras de arte meritorias, sino simples ensayos afortunados con antecedentes estilísticos claramente identificables. García Maroto conocía directamente la tradición europea que constituyó la educación visual de Diego Rivera (Villaurrutia, en cambio, no) y, además, estuvo bien enterado

[79] G. García Maroto, "La obra de Diego Rivera", p. 43.
[80] *Ibid.*, p. 46.

de los estilos artísticos vanguardistas de París; por tal motivo, para él resulta menos intuitivo rastrear estos detalles en la obra mural de Rivera:

> Lo que es posible conocer y dominar por atención y disciplina, lo que se deja prender sin mengua, es decir, teorías, escuelas, ordenación externa, dominante plástica, problemas que plantearon y resolvieron con plenitud de acierto los genios tutelares, todo está en el conocimiento del pintor. En esta época [1921], en los comienzos de su intervención, Rivera, con timidez o con cautela, aparta de sí todo subversivo dato estético, toda conquista parcial reciente, todo lo que acaso pueda dañar la virtud eficaz de la enseñanza razonable, y con pasmoso mimetismo a través de las obras y de las horas, va ofreciendo a la curiosidad mexicana, bajo el disfraz de temas y gentes de México, un resumen ceñido, sucinto, de las grandes corrientes artísticas que han dominado Europa desde Giotto hasta finales del siglo próximo pasado.[81]

El contenido temático de los frescos de Diego se antepone como pantalla opaca a la virtud artística; ha puesto "un disfraz de fuerza estética" a la realidad cotidiana y esto, a los ojos de Maroto, no es una cualidad positiva. Las afirmaciones de este ensayo señalan justamente lo contrario de lo que los críticos pasados y presentes precisaban sobre Diego. Aquella pintura aplaudida por ser netamente mexicana se muestra aquí como el resultado mimético de tradiciones extranjeras, y el heroísmo épico de la Revolución y sus agentes es calificado como mero aspecto externo. Lejos de orientar el nacionalismo en la pintura a partir de principios genuinos, pareciera que Diego incorporó a la heterogénea masa artística de su época "los finos valores europeos que han resistido al tiempo formando, a través de los siglos, la brillante historia artística del Occidente".[82] Diego, entonces, no es visto como el más mexicano de los artistas, sino como el más europeo de los mexicanos. En consonancia con Villaurrutia, algo que repetidamente reprocha este ensayo es el sometimiento de los valores artísticos a la anécdota, pues debería ser al contrario: "El artista sabe bien ya, por aprendizaje reciente, que ha de lucharse por imponer al tema las leyes de dominación que todo artista personal lleva en sí mismo. No más servidumbre humilde frente a la naturaleza en torno".[83] García Maroto encuentra dos momentos en el Diego mexicano: la fase de experimentación europeizante, donde son relevantes los valores plásticos de la obra; y la etapa

[81] *Ibid.*, p. 50.
[82] *Ibid.*, pp. 51-52.
[83] *Ibid.*, p. 56.

de consolidación, "de trivial estilo, de un acento sin convicción, sin fe, es decir, sin el lazo íntimo que una la obra artística con la zona virgen, personal, insobornable, que suscita la necesidad de la original creación".[84] La causa de tal decadencia es obvia: la forzada adopción de la temática revolucionaria. Aquí aflora con total desenfado la afirmación que contrarresta el discurso estridentista y el del propio Rivera que consideraban que el verdadero artista debería ser revolucionario. Para García Maroto, la búsqueda por ser revolucionario en un momento en que los valores de la lucha armada se estaban comenzando a debatir provocó que la obra de Diego perdiera la sinceridad que a todo artista debería exigirse: "La visión de un mundo cansado, usado, a veces desechado ya, desde luego manoseado en horas anteriores por el propio artista, se adelanta con la total obra de Diego, tan abundante e insistente que recuerda en muchos momentos la dialéctica contumaz de los líderes populares".[85]

En algún momento el discurso revolucionario y la obra artística que se generó en torno a él pudieron mantener su actualidad, pero el crítico español siente que —al menos para 1928— aquello que lucía como un valor ahora sería un defecto. No son pocas las apreciaciones que a lo largo del ensayo indican la transformación negativa de la labor del pintor de manera explícita. Con evidente tendencia romántica, el ensayo de Maroto compara con más ingenuidad que justicia la labor de Francisco de Goya ante la guerra con la de Rivera. La conclusión es que Goya logra una completa empatía entre la creación artística y la gravedad del tema, mientras que Diego —implícitamente dicho— cae en la representación mediocre de "comedia y gesticulación". Lo que quizá olvidó el crítico es que, mientras que Goya atestiguó directamente la tragedia bélica, Diego fue —después de quince años de ausencia— un ilustrador de la historia que le contaron a partir de las consecuencias del hecho que podía apreciar en su realidad circunstante. Diego se encontraba en desventaja ante Goya porque reprodujo el discurso, no el acto.

No obstante, el pintor es parteaguas y, como bisagra de la historia del arte mexicano, sitúa y cotiza a sus homólogos precedentes y por venir: "Sin la intervención decisiva de Diego en la vida de acción artística de México, acaso no existiera hoy, hubiera retrasado su aparición, o se hubiera manifestado con menos exigencia estética, el grupo de jóvenes artistas, de interés evidente, que son hoy promesa, y llegan casi a realidades del arte nuevo mexicano".[86] Si ya a lo largo del ensayo se

[84] *Ibid.*, p. 62.
[85] *Idem.*
[86] *Ibid.*, p. 56.

dejaron claras las razones por las que la obra de Diego Rivera debería ser revaluada, leyendo las acotaciones que acompañan las imágenes que lo ilustran, se encuentra el juicio crítico más directo y contundente. Estas notas ocupan la página final del texto, como una recapitulación sintética y crítica a partir de ejemplos concretos sobre los cuales se emite un juicio específico o una comparación precisa. Así, una cabeza de caballo es "trasunto fiel de un fresco sienés"[87] y el gran fresco de Chapingo donde se representa a la madre tierra se califica como "Barroquismo renacentista. Elefantitis. Grandes academias forzadas a vivir en un medio que aspira a ser simultanista".[88] Las palabras en estas notas son cabales y por momentos parecieran una acusación contra Diego por ser lo que él siempre sostuvo que no era, es decir, italianizante, neoclásico, impresionista, orientalista, realista, pero también frío, confuso, impreciso, trivial, sin acierto, e incluso "¿por qué no un Puvis de Chavannes más sabio y rejuvenecido que el francés?"[89] Todo desemboca en una ecuación cualitativa evidentemente tendenciosa: "Sumando con atención los elementos que aquí se encuentran reunidos se podrá hallar la cifra exacta de los valores de Rivera".[90] Llama la atención que un lienzo que contiene la imagen de una niña indígena regordeta y estilizada sea juzgada como "pequeñita y hermosa obra construida conforme a buena ley estética".[91] Con esto se refuerzan las pocas palabras que el texto le dedica a las pinturas de caballete que, a los ojos de García Maroto, están "hechas con más atención por los limpios fines estéticos, se suele llegar a un grado tal de perfección, que nuestro buen deseo constante de la obra plena desearía encontrar repetido, con su natural y correspondiente diferencia técnica, en las amplias obras murales".[92]

A partir de estas valoraciones se conocen los principios estéticos que guían la pluma del crítico: el Diego favorecido es el que se hermana con Agustín Lazo, comprometido con el arte; mientras que el Diego poco aceptado es el de la monumentalidad pictórica, anclado a un discurso que tendía a la obsolescencia.

Si en años anteriores Diego Rivera defendió incesantemente su trabajo ante las críticas tanto de artistas plásticos, escritores y público en general, la reacción ante el ensayo de García Maroto fue inminente, pero no a partir de una publicación

87 *Ibid.*, p. 75.
88 *Idem.*
89 *Idem.*
90 *Idem.*
91 *Idem.*
92 *Ibid.*, p. 69.

ad hoc, sino de una conferencia en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, luego de su regreso de Rusia. Según el testimonio de Ermilo Abreu Gómez, quien asistió a dicho evento en compañía de Bernardo Ortiz de Montellano, el ensayo enfadó sobremanera al pintor:

> De pronto vimos salir a Diego con un ejemplar de *Contemporáneos*. ¡Dios Santo, lo que nos dijo! Replicó a García Maroto, añadió todo lo que se le ocurrió en defensa de su obra y luego la tomó con nosotros. Nos endilgó una retahíla de epítetos y acabó por llamarnos maricas. A todas éstas Diego blandía el número de *Contemporáneos* como si fuera un trapo inservible [...]. Diego, que era hombre de rencores y de buena memoria, no quedó satisfecho con lo que dijo en aquella ocasión. Aprovechó la libertad que tenía para pintar lo que le viniera en gana, y así, en el primer patio de la Secretaría de Educación pintó una escena a costa de los redactores de *Contemporáneos* e incluyó, además, injustamente, a una noble señora, Antonieta Rivas Mercado, por el solo delito de que se había constituido en protectora del grupo, sobre todo en sus actividades teatrales. [93]

Para Abreu, aquí se halla la causa por la que Diego Rivera —que en ese momento todavía estaba trabajando en los murales de la Secretaría de Educación Pública— pintó a un hipotético Salvador Novo o Xavier Villaurrutia con orejas de burro recogiendo —a gatas y bajo la pisada de un jovencito obrero armado— la basura que barre Antonieta Rivas Mercado, y que representa *Ulises* y *Contemporáneos*. En las cubiertas de la revista que barre se lee "Ulises / [Contempo]ráneos / Revista de Avance / 1928". Sobre ella hay dibujado un papel en el que aparece la siguiente inscripción: "Los Contemporáneos de Ulises rey de Ítaca y de Sodoma también [lo fueron] del caballo de Troya (Jean [James] Joyce)", alusión directa al componente homosexual del grupo y a la influencia de la literatura extranjera. Entre los objetos que yacen en el suelo se distingue también una paleta y una lira, para Diego, representaciones simbólicas del arte burgués: poesía lírica, no épica, y pintura de caballete. Este panel se integra a un grupo de murales conectados por una filacteria en la que está escrito un corrido de José Guerrero titulado "Corrido de Pancho Villa (Las esperanzas de la patria por la rendición de Villa)", publicado en

[93] E. Abreu Gómez, "Contemporáneos", en *Las revistas literarias de México*, pp. 171-172. A propósito de este episodio, la revista *¡30-30!* comentó: "Gachupín, burgués, ilustrador de periódicos y etiquetas engomadas, etc. Estos fueron los epítetos con que el pintor Diego Rivera floreó graciosamente en su primera conferencia de la Preparatoria al español Gabriel García Maroto, ilustrador de *Los de abajo* que ahora se codea con los de arriba". Véase, Sin firma, "Dichos y palabras incongruentes de tres pintores", p. 11.



Diego Rivera, *El que quiera comer que trabaje* (detalle del mural de la SEP). Dibujo aproximativo de Fernando Ibarra

Mexican Folkways, 3 (1927), p. 70. Sobre la escena de Rivas Mercado se lee un fragmento del corrido que dice "…el que quiera comer, que trabaje…", alusión directa a la comodidad de los cargos burocráticos y al financiamiento de proyectos personales con recursos públicos. Al circular por aquellos años fotografías de Novo y Villaurrutia peinados con el cabello separado verticalmente al centro del cráneo, resulta difícil la identificación precisa; incluso podría tratarse simplemente de una cita erudita de la *Adoración de los reyes* de Gentile da Fabriano, donde aparece un lacayo, en la misma posición y con un muy semejante escorzo facial, retirando las espuelas a un Rey Mago.

Es posible suponer que ya tenía proyectada una escena con ese tono porque en otra parte del mural, terminada en 1927, aparecen caricaturizados Tablada (ataviado con toga y corona de laureles), un presunto Vasconcelos de espaldas escribiendo sobre un retrete y otros personajes entre los que podría distinguirse a un posible Novo, también de espaldas, en representación del intelectual parasitario que vive a expensas del erario público.[94] Como testimonios de la enemistad de algunos miembros del grupo con el pintor, a estos murales se suma un viejo ensayo de Novo, "Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos", donde advertía: "No juzguemos a éste [Diego] por su leyenda de hombre majadero e insoportable ni por los artículos tonantes que suele publicar de vez en vez en *El Machete* contra los ricos. Examinemos sus obras, y si encontramos una sola cuyo espíritu repugne al nuestro, dejemos de creer en él".[95] En este texto, Novo comenta: "Hace ya tiempo

[94] Sobre la opinión de Tablada al respecto, véase G. Sheridan, "José Juan Tablada contra Diego Rivera. Carta iracunda (con Haikai)". En esta carta dirigida a Genaro Estrada, se señala que "Diego tiene un complejo de superioridad que se manifiesta ya en forma antisocial […] inarmónica y grotesca"; además, "ha vulnerado los cánones fundamentales de la pintura moderna, puesto que sus 'editoriales pictóricos' son anécdota pura y, lo que es peor, propaganda intrínseca". De hecho, para Tablada, Diego, digno de respeto y alabanza, se ha convertido en el "autócrata de la pintura mexicana".

[95] S. Novo, "Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos", pp. 30, 42-43.

que se trata de convencer a quienes así piensan [en lo bonito] de que lo bello no es lo bonito ni lo real, sino lo creado para significar algo", y en esta tensión se coloca la obra de Diego, apoyado por Vasconcelos. En varios momentos se lanzan frases impregnadas de retórica para decir sin decir, para sugerir algún ataque, pero de manera subterránea: "Uno de los cargos más serios que la gente decente hace a Vasconcelos y a Rivera indistintamente es el de ser socialistas". Además, el ensayo desacredita la confrontación maniquea entre "obreros enanos y deformes" y "eternos 'burgueses'", así como el compromiso social a ultranza: "Si el arte es cuestión de gustos, como es, no hay arte social posible". Destaca la posición.

Los comentarios irónicos y ambiguos de Novo por momentos parecen ingenuos y apartados de la visión histórica. Sin embargo, reflejan las opiniones que pululaban en torno a los murales: "Mientras más se les decía que pintaban muy feo, más lo hacían". Novo considera que la pintura nueva se aprovecha del resentimiento de las clases populares y esto le molesta, sobre todo porque también la lucha se redujo a una serie de clichés: "Iban a pintarse cuadros repugnantes con el objeto de despertar en el que viera, no la emoción artística, sino el coraje anarquista, si no tenía dinero; o el temblor de piernas, si por casualidad era rico". Novo no idealiza la Revolución: piensa en las ventajas de una evolución lenta para lograr apreciar la obra de arte. Por lo demás, está en contra del uso de edificios solemnes para la elaboración de murales. Los demás textos de Novo de este período se sitúan entre el artículo informativo, la crónica y la reseña. En Novo no hay una tesis que deba comprobarse, sino un enjambre de prejuicios que sirven como motivación para pronunciarse a favor o en contra del quehacer de algunos pintores.

Igualmente hay que añadir a la animadversión su producción satírica compuesta por *La diegada* (1926) y varios sonetos que comparan al pintor con un toro (cornudo) por el *flirt* que hubo entre Guadalupe Marín, su segunda esposa, y Jorge Cuesta[96] a partir de la ausencia de Diego debido a la invitación que recibió para asistir a las celebraciones del X Aniversario de la Revolución de Octubre por la Sociedad de Relaciones Culturales de la URSS. Quizá las hostilidades entre Rivera, Cuesta y Novo

[96] La fecha indicada en el título que aparece en Salvador Novo, *Sátira. El libro ca*..., no corresponde a la fecha de ejecución porque, si los hechos no mienten, el poema al que se refiere Novo en el primer verso ("Rafael querido, tu *Canto a Rivera*") es un soneto en alejandrinos de Rafael López —retórico y encomiástico— que apareció como inédito en *Revista de Revistas*, 1069 (26 octubre 1930), p. 33, acompañado con fotografías de los murales de Cuernavaca tomadas por Álvarez Bravo. Para un análisis de los versos de Novo y su contexto, véase Reyna Barrera, *Salvador Novo. La navaja de la inteligencia*, México, pp. 169 y ss., Salvador A. Oropesa trata el tema desde una perspectiva de género en el capítulo "The Madwoman in the Murals" de *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*.

podrían justificarse conociendo sus historias privadas; sin embargo, no existen realmente suficientes motivos para suponer una enemistad merecida entre el pintor y los demás escritores, salvo los que participaron en *Contemporáneos* en ese momento y permitieron la publicación del texto de García Maroto.[97] La actividad crítica de la revista llegó en un momento crucial, pues tanto la proyección de las Escuelas de Pintura al Aire Libre como la obra de Diego atizaban las reflexiones críticas que los favorecían muy poco. Para 1927, Febronio Ortega, el ya citado comentarista cultural de *El Universal Ilustrado*, estaba convencido de que

> entre los críticos, ninguno sabe nada de pintura y escultura, arquitectura y música, canto y, bien, excepcionales son los que poseen un conocimiento regular de nuestra tradición —rota— y de las expresiones artísticas de estos tiempos. Pero, ¿existen, siquiera, los críticos? ¿Quién ha señalado lo que hay de falso y artificial, mentiroso y corruptor en la obra vasta, magnífica y desigual de Diego María Rivera? Simplemente se le ha dejado llenar muros, como si el pintor —y todo artista— no estuviese obligado al respeto a su arte y a su oficio, a su "virtud".[98]

Como mero punto de comparación, algunos críticos de la generación anterior se habían quedado anquilosados en las viejas discusiones prerrevolucionarias y de vez en cuando aparecían comentarios ligeramente trasnochados que ya no se ajustaban del todo a las nuevas inclinaciones de la crítica:

> Aquí donde no hay crítica artística seria, basta que cualquier pintamonas tenga buenas amistades en la prensa para que se le declare genio y se le permita autobombearse a diario, y como el medio es raquítico e ignorante, nunca falta una pléyade de literatoides, que bajo la fe del interesado creen que sus monigotes son el *dernier cri* del arte y la belleza, y que París, Roma y Nueva York, están celosos de nuestra producción artística. Entretanto los artistas verdaderos, como Saturnino Herrán, como Tiburcio Goytia, como Clausell y otros son poco menos que desconocidos del público a quien se le hacen tragar a diario las reproducciones de espantables mamarrachos, con que se va estragando su escasísimo buen gusto.[99]

[97] En cuanto a las relaciones personales, en la segunda mitad de los veinte, Rivera ejecutó retratos de Cuesta y Pellicer, y se sabe que al menos este último mantuvo una amistad muy estrecha más adelante con él y con Frida Kahlo. Más tarde Novo compuso "Frida Kahlo" —un poema en el que practicó la escritura automática— y Villaurrutia en otros ensayos se refiere al pintor con un crítico tono moderado de respeto. Véanse también los textos de Novo, Lazo, Owen, Pellicer, Torres Bodet y Villaurrutia seleccionados por Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider en *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*.

[98] Ortega [Febronio], "La exposición de Carlos Mérida en París", p. 62.

[99] Alfonso Toro, "El pintor Joaquín Clausell", p. 30.

El segundo texto sobre arte que apareció en *Contemporáneos* fue "Fichas sin sobre para Lazo".[100] Aquí, Villaurrutia recurre a los mecanismos argumentativos del ensayo y los combina con sus conocimientos poéticos para ofrecer un texto que, a su propio juicio —como indica la frase final— puede considerarse lírico: "No faltará literatura que diga que estas fichas son literatura". La conclusión demuestra que, después de los debates en torno al lenguaje de la crítica de arte a principios de la década, Villaurrutia tenía plena conciencia de los alcances del lenguaje poético ante el prosístico y optó por el primero, sin vacilar. Cuatro décadas más tarde, Justino Fernández —en su afán por profesionalizar la crítica de arte— señaló que los aspectos literarios deberían separarse de la crítica:

> Es natural que el literato se exprese en lenguaje literario, es decir, artístico, cuando le interesa el arte y se ocupa de él; no se quiere sugerir con esto que carezca de conocimientos técnicos y de ideas, que podrán ser muy buenos; pero al lenguaje literario le son propias ciertas condiciones, diferentes de aquellas a que tiene que sujetarse el lenguaje de la crítica. Poner una obra de arte al lado de otra, aunque ésta se ocupe en aquélla, es tanto como colocar dos misterios juntos.[101]

De haber conocido tales reflexiones, seguramente Villaurrutia se habría inclinado a favor de la potencialidad expresiva de la unión de aquellos "dos misterios". Para *Contemporáneos* la inclusión de este escrito demostraba sin preocupaciones teóricas el connubio entre el pensamiento crítico y la capacidad sintética de la poesía: entre el pensamiento y la palabra.

Dentro de sus *Propuestas para una crítica de arte*, Roberto Longhi se lamenta acerca de la falsa idea que emparienta la Historia del arte con su crítica, empezando por la metodología: la primera —al igual que una doctrina filosófica— puede trabajar alejada de los objetos artísticos; la crítica, en cambio, debe tenerlos presentes. El crítico italiano nota que a lo largo de la historia las disciplinas humanísticas se han especializado al grado que la filosofía (entendida como pensamiento crítico) y la poesía —antes codependientes— ahora suelen ser irreconciliables. En la crítica de arte, sin embargo, ha habido momentos en que el crítico no renuncia a las realizaciones poéticas del lenguaje y se atreve a razonar con herramientas literarias sin que el pensamiento crítico ni la belleza expresiva se vean afectados por mala praxis. A partir de Baudelaire, se demostró que la simbiosis entre ambas disciplinas ofrece productos de alto valor conceptual y estético.

[100] X. Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Lazo", pp. 117-122.
[101] J. Fernández, *El lenguaje de la crítica de arte*, p. 27.

En tiempos de las vanguardias artísticas, Longhi sugiere una tendencia crítica que no le teme a la poesía y que fue cultivada, en primer término, por Félix Fénéon, enseguida la retomaron Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, para llegar, finalmente, a la disolución de las fronteras entre reflexión crítica y poética con Guillaume Apollinaire. Pensando en la indeterminación de límites, "Fichas sin sobre para lazo" se insertaría perfectamente en esta tradición crítica (o poética, da igual).[102]

Ya a finales del siglo XIX, Tablada y otros literatos habían recurrido a la poesía para dotar de mayores connotaciones emotivas sus comentarios sobre arte y artistas, limitándose a veces a propinar una buena dosis de rimbombante retórica, pero sin trasgredir el buen gusto de una prosa apegada a las normas gramaticales. Villaurrutia logra lo contrario: a partir de los elementos literarios aporta por igual argumentos e imágenes poéticas que comunican su apreciación sobre la obra de Lazo, pero ofreciendo un discurso que no es lineal, que no respeta los patrones de la escritura ensayística convencional y, aunque adopta la expresividad poética, rechaza el lirismo del ornamento inútil. Se trata de sentencias casi epigramáticas parecidas a las que Apollinaire utilizó para explicar el cubismo en *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (Paris, Eugène Figuière, 1913) y que también recuerdan la forma textual empleada por Jean Cocteau en *Le mystère laïc. Giorgio De Chirico. Essai d'étude indirecte* (Paris, Éditions des Quatre Chemins, 1928).[103]

[102] Véase Roberto Longhi, *Proposte per una crítica d'arte*.

[103] De inmediato *Contemporáneos* tradujo algunos pasajes y publicó siete óleos del pintor italiano. Véase Juan Cocteau, "Fragmentos sobre Chirico". Luis Maristany sostiene que Villaurrutia seguramente conocía el texto de Cocteau y lo tomó como modelo: "La forma fragmentaria, en apuntes, es idéntica; y el hecho de que el escrito de Villaurrutia giraba, también libremente, en torno a la obra de Lazo —el pintor mexicano de su generación más próximo a Chirico— confirma la suposición de que se trata de un texto gemelo al de Cocteau y suscitado directamente por este". Véase "Mes mesonges c'est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia", p. 49. Sin embargo, una dependencia unívoca con *Le mystère laïc* me parece aventurada porque esta técnica de frases contundentes con tono de máximas y aforismos —lo que se llamó en México *literatura sintética*— ya la había explotado Cocteau en *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique* y también hay probabilidades de que Villaurrutia haya tenido contacto con este texto y, tal vez, con los aforismos sobre estética de Baudelaire y Nietzsche. Para mayores detalles sobre la relación poética entre Cocteau y Villaurrutia véase también el estudio de Anthony Stanton, "La rosa de Villaurrutia", en X. Villaurrutia, *Nocturna rosa*. La experimentación con este tipo de crítica/ensayo sintético ya lo había practicado Villaurrutia en "Nueve atmósferas y un poema (Cézanne)", *La pajarita de papel*. Cabe comentar que en ese año el pintor y poeta francés ya era punto de referencia para el público mexicano, como puede deducirse a partir del artículo del Abate de Mendoza [José M. González de Mendoza], "La poesía plástica de Jean Cocteau". Por lo demás, según las noticias que presenta Salvador Novo en *Poetas franceses modernos*, posiblemente desde principios de la década las obras del poeta francés integraban las lecturas fundacionales de los nuevos poetas mexicanos.

El texto de Villaurrutia es testimonio de los nuevos parámetros de valoración estética que habían anunciado un cambio de perspectiva desde *Ulises*. La revista *Contemporáneos* no tuvo impedimentos para publicar un texto en el que la individualidad y la ausencia de compromiso social fueran permisibles. Lazo y su obra son vistos como la antítesis de Diego Rivera y su quehacer. El crítico, entonces, debería seguir distintas aproximaciones a la obra de ambos artistas; no se puede pretender encontrar en uno lo que se revela con absoluta evidencia en el otro:

> Juzgar a Lazo a la luz de los acontecimientos políticos de México —o de cualquier otra parte— sería tan injusto como medir a Diego Rivera con el metro de la pintura pura.
> Lazo quisiera ser un pintor casi puro. En éste casi cabe su ironía. Diego Rivera es un pintor que no quiere ser un pintor puro sino un dialéctico, un orador de la pintura. Los dos aciertan, cada uno a su manera.[104]

Contemporáneos suele referirse positivamente a la pintura o a la poesía pura. La pureza consistía en un total apego a las exigencias del arte y no de la sociedad. En el caso de la literatura los principios de base no variaban. Según Jorge Cuesta, "El problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resuelto por muchos con el puro virtuosismo poético [...]. Agotados los campos de fácil cultivo, quedan las zonas intrincadas y vírgenes. Visión de cada artista nuevo es aventurarse a someter un fragmento de ellas al espíritu y recoger y aprovechar sus nuevos frutos".[105] La creación artística de Diego no puede participar de esta pureza. Incluso si dentro de sus primeros textos y entrevistas repetidamente conservó su interés en despejarse de cualquier enseñanza y prejuicio para pintar con la ingenuidad de un niño, al final su obra se transformó en propaganda política —como ya había notado García Maroto—, pero esto no disminuía sus valores, más bien los limitaba. Diego se empeñaba en anclar su expresión en el discurso; Lazo, en el arte. Villaurrutia lo explica con una ecuación: "Lazo: Diego Rivera: :Cocteau: Mayakovsky".[106] Es decir, Lazo es a Diego lo que Cocteau a Mayakovsky, que igualmente equivale a sostener un parentesco de Diego con Mayakovsky ("Diego es un ruso oriental") y de Lazo con Cocteau ("Lazo, un europeo occidental"). Lazo y el escritor francés actúan desde la esfera del decoro; Rivera y

[104] X. Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Lazo", p. 118.
[105] J. Cuesta, "*Reflejos*", p. 29.
[106] X. Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Lazo", p. 118.

el poeta ruso, desde la esfera de la acción social (Mayakovsky fue famoso por su activismo en defensa del partido bolchevique, además de ser portavoz de la vanguardia rusa). Estas sugerencias connotan la incomprensibilidad mutua, a pesar de que ambos han dedicado su vida al arte.

Hay que considerar que Villaurrutia pudo haber tenido noticia de un episodio entre los tres personajes europeos. Eric Walter White comenta que en 1922 Mayakovsky visitó París y ahí encontró a Stravinsky quien, en sus *Conversations*, recuerda que fue su intérprete frente a Cocteau, pues el Mayakovsky no hablaba francés. Por su parte, Cocteau narró la anécdota bajo el título de "Le coq et l'arlequin" en *Le Rappel à l'Ordre*. No hay que olvidar que en junio de 1925, antes de llegar a Estados Unidos, Mayakovsky visitó México y mantuvo contacto cercano con varios miembros del partido comunista, entre ellos, Diego Rivera y Frida Kahlo.[107]

No es que para Villaurrutia Lazo represente un nuevo paradigma en la creación artística: con su *poesía crítica* —según llamaba Cocteau a sus textos con estas características— le recuerda al potencial público mexicano que hay otras maneras de enfrentar el hecho artístico sea como ejecutante, sea como crítico; y esta posibilidad tiene al arte mismo como prueba de su validez, pues el arte no se puede basar en los materiales ni en las formas, sino en la intención universal:

> Paradojas de la modernidad:
> Lo moderno no es el hormigón ni la máquina. Lo moderno sigue siendo el espíritu.
> Me escribe Agustín Lazo: "En Italia lo más arcaico es el futurismo, y Paolo Uccello traduce la esencia de las máquinas mejor que el pintor actual".[108]

En Villaurrutia la forma entendida como corriente o moda no es suficiente para justificar la expresión; detrás de ella hay un impulso vital que debe rescatarse y valorarse. Ese impulso subyace tanto en un artista del pasado como en uno actual. Lo esencial es comprometerse con la creación en sí, con el significado, no con el significante. Así se explica por qué "Lazo no ama los objetos ni los cuerpos que

[107] E. W. White, *Stravinsky. The Composer and His Works*, p. 84, y William Harrison Richardson, "Mayakovsky's Idiosyncratic México", *Mexico through Russian Eyes (1806-1904)*, pp. 127-140.

[108] X. Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Lazo", p. 121. Nótese que "el hormigón y la máquina" sustentaban la idea de modernidad de varios grupos vanguardistas. Con sus palabras, Villaurrutia ataca el reduccionismo de los valores del arte al someterse a contingencias tecnológicas.

dibuja. Ama, simplemente, el dibujo",[109] o sea, la actividad en sí misma como experiencia artística individual y autosuficiente, sin ponderar su futura proyección hacia el exterior. Para el poeta y crítico, el arte puede prescindir del determinismo geográfico, del genético —la raza— y también del discurso revolucionario; por lo demás, resulta utópico afirmar que aquellos elementos tengan el poder de dotar a toda una nación de apegos artísticos: "Pintura para todos a condición de que todos sean unos cuantos".[110] Al fin de cuentas, como lo demuestra la historia, el elitismo es intrínseco al arte. En este texto tan complejo donde crítica, fragmentariedad y poesía conviven en pro del arte, se manifiesta la libertad creativa de Villaurrutia quien, como sostiene Vicente Quirarte,

> es un cabal ejemplo del hombre de letras que siente y piensa. Al igual que sus brillantes compañeros de generación, supo hacer de la creación un ejercicio crítico. Las artes plásticas, la evolución de la poesía mexicana, la aparición de nuevos autores a los que era necesario estudiar y dar a conocer fueron tres de sus preocupaciones, y no resulta exagerado afirmar que sentaron las bases de la crítica creadora que a partir de él practicaron sus numerosos y siempre nuevos herederos.[111]

Al final del primer tomo de *Contemporáneos*, Carlos Mérida —discípulo de Diego Rivera— colaboró desde París con "Europa y la pintura en 1928", un ensayo en el que analiza y reproduce comentarios de críticos de arte en relación con los nuevos encauces de la pintura europea. Este ensayo sirvió como indicador de que, fuera de algunos pintores aislados, las revistas mexicanas de la época parece que se habían olvidado de Europa y de su potencialidad como modelo para las artes. Por un lado, México contaba con su propia vanguardia y su modernidad revolucionaria políticamente bien connotada y consolidada; por el otro, las nuevas manifestaciones europeas le resultaban totalmente ajenas al público general, principalmente a los espectadores cuya educación visual conservaba la estética decimonónica como referente de base. Aquí cabrían muy bien algunas palabras de Ortega y Gasset:

> el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún: es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que

[109] *Ibid*., p. 122.
[110] *Ibid*., p. 119.
[111] V. Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado. Los Contemporáneos y las artes plásticas*, p. 48.

> le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas de hombres.[112]

Favorable a la innovación, *Contemporáneos* no veía la modernidad (o la vanguardia, si se quiere) como una proyección hacia el futuro, sino como una recuperación de la tradición europea en el arte, entendida como el pasado que, si bien geográficamente resultaba ajeno, culturalmente ofrecía valores y justificaba su propia vigencia. Mérida, que en todo momento abogó por el arte comprometido con la sociedad, en este texto de corte informativo más que crítico devela una mirada curiosa e informada, perceptiva ante la novedad que él mismo presenció en París, durante sus varios meses de estancia a partir de una exposición suya inaugurada a finales de 1927.[113] Georges Braque, Maurice Raynal, Tériade, y algunos otros son sus interlocutores para la presentación de un coloquio en torno al arte contemporáneo. Las imágenes que acompañan el texto son meramente accesorias. Mérida no se refiere a pintores o a obras en particular: su interés es hablar del impulso artístico que está dominando en ese momento basándose en los juicios de críticos reconocidos. Toma prestadas las palabras de aquéllos para tejer una reflexión sustentada que, sin pretensiones, sirva como manifestación de un punto de vista distinto al que hasta entonces había dominado el escenario mexicano. Quizá por su participación en el muralismo, el pintor guatemalteco subraya que una de las grandes hazañas de los pintores cubistas y sus sucesores apuntara a "emancipar la pintura y elevarla al rango de las artes que se bastan a sí mismas y que desviadas del lado exterior, emplean todas sus resonancias en profundidad". Igual a lo ocurrido en México a principios del siglo XX, en Europa también el arte académico había llegado al límite de la esterilidad, pero los europeos no tuvieron una revolución como elemento propulsor para dar fondo a sus intereses artísticos; por eso en las nuevas tendencias el motivo anecdótico, es decir, "el tema pictórico, está supeditado a una emoción subjetiva, a una idea plástica pura" que "tiende, en cierto modo, a humanizar en su hondo sentido, a la pintura, en su sentido pictural y no representativo, a quitarle la fría abstracción

[112] J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 70.

[113] Véase, sin firma, "El viaje de Carlos Mérida", p. 32. En la nota se afirma con optimismo: "Seguramente Carlos Mérida obtendrá la consagración de la crítica francesa. Las repúblicas americanas van a la cabeza del movimiento pictórico mundial y en el viejo Mundo existe avidez por conocer las manifestaciones más serias de arte y de belleza".

cubista, a desintelectualizarla y hacerla emotiva no sólo cerebralmente sino sensualmente".[114] Se trata entonces de una pintura libre "de la representación que la tenía prisionera de una realidad inimitable", muy parecida en motivaciones a la nueva pintura que varios de los jóvenes artistas cercanos a *Contemporáneos* practicaban, pero también se trata de un encauce compatible con la poesía de aquel "grupo sin grupo"; de ahí que Mérida rescate las observaciones de Tériade al afirmar que "la poesía en su forma más pura vive en la obra de los noveles pintores". Vale destacar que en el texto se citan opiniones de artistas que, por afinidad, coinciden cabalmente con los presupuestos estéticos de los pintores y de los poetas de *Contemporáneos* y sirven para explicar su visión del arte. Por ejemplo, cuando Raynal comenta: "Al pintar yo no pretendo **reconstruir** un hecho exterior, sino **construir** un hecho pictórico".[115] Raynal no actúa como Rivera, pero sí como Lazo. La selección de las reflexiones de críticos y pintores europeos que Mérida vierte en este ensayo funciona bastante bien para la revista porque demuestra que los propósitos de sus colaboradores, a pesar de no participar de lleno con el movimiento nacionalista, comprueban su validez al compararse con el movimiento artístico internacional, y Mérida lo indica explícitamente: "A este noble esfuerzo [de la pintura joven de Europa] se une en el momento el vigorosísimo movimiento de pintura americana que tiene su sede, muy legítima, en México y que está abriendo infinitas rutas a la expresión plástica".[116]

Si Villaurrutia comparte la técnica literaria de Jean Cocteau, si Agustín Lazo mantiene profundas coincidencias con Giorgio De Chirico, si los novelistas se emparentan con Luigi Pirandello, si Carlos Mérida entiende la perspectiva de la crítica europea, no es de extrañar que *Contemporáneos* haya sido recibida como el producto de un grupo que no sentía particulares intereses por la realidad nacional y que manifestaba *de facto* su rechazo por los épicos valores revolucionarios. Incluso el doctor Gastélum, en el ensayo que inauguró la revista, externa su opinión acerca de la superioridad de los franceses como herederos del Renacimiento italiano. ¿Acaso se trata de una trasnochada nostalgia del porfiriato o de una velada decepción ante los resultados de la revolución armada?

> La exaltación del hombre lograda por el Renacimiento, Francia es el único país que la recoge como herencia y la cultiva hasta nuestros días [...]. Así ha podido

[114] C. Mérida, "Europa y la pintura en 1928", pp. 326-327.
[115] *Ibid.*, p. 328.
[116] *Ibid.*, p. 327.

> consolidar, en el ambiente universal, el respeto por sus nombres y la admiración por su cultura, convirtiéndose esta última, en todas las épocas, en la moda del pensamiento civilizado. Éste es el secreto de Francia y la superioridad de su genio. En cambio, la mayoría de países —y esencialmente el nuestro— resultan inaccesibles al elogio […]. Se trata de una degeneración moral que sólo siente estímulo para empequeñecer los ímpetus nobles y descansa de su remordimiento y satisface su envidia con un homenaje póstumo. Así la mediocridad recupera para sí misma lo que un espíritu excelso le arrebató, pero que ya no estuvo en posibilidad de gozar.[117]

En marzo de 1929, Bernardo Ortiz de Montellano publicó en *Contemporáneos* una serie de frases bajo el nombre de "Definiciones para la estética de…", muy similar en estilo a "Fichas sin sobre para Lazo" de Villaurrutia. La intención del texto se basa en la especificación de 'lo cursi'. Si tomamos en cuenta que desde 1869 dicha palabra conserva la misma acepción en el diccionario de la RAE ("La persona que presume de fina y elegante sin serlo" —que coincide en significado con el término 'rastacuero', utilizado con frecuencia por los estridentistas— o bien "Todo aquello que con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto"), para el escritor resultó necesario ampliar dicha definición en su búsqueda por abarcar los verdaderos alcances del término por participación o exclusión, y con claras pretensiones por delinear sus causas y consecuencias. Ante todo, lo cursi es producto de las relaciones sociales: "Como lo bello, lo agradable y lo útil puede aplicarse a la indumentaria, las costumbres, la psicología, la moral y la estética. Solo que, lo cursi, —diferencia específica— se refiere nada más al hombre y sobre todo al hombre en sociedad. La naturaleza —flor, fruto y animal— se aparta de su calificación".[118] Esta primera limitación resulta pertinente y se conecta con aquella larga tradición estética occidental que desde los griegos se resiste a imponer apreciaciones valorativas a lo que ha sido creado por o en una entidad superior, concebida como perfecta e inmóvil; causa de todo, pero nunca consecuencia. Partiendo del principio de incorruptibilidad, se comprende por qué Ortiz de Montellano señala que "lo que es auténticamente popular o aristocracia verdadera —límites de nativa pureza— no admite el adjetivo: cursi".[119] Esto equivale a pensar que en la sociedad sólo hay dos motores extremos: el que genera mediante la expansión, a partir del estudio y del análisis consciente de la

[117] B. J. Gastélum, "Espíritu del héroe", pp. 13-14.
[118] B. Ortiz de Montellano, "Definiciones para la estética de…", p. 200.
[119] *Ibid.*, p. 199.

tradición; y el que genera mediante la introyección, a partir del impulso espontáneo y la costumbre. Cualquier producto surgido en algún punto entre estos dos extremos es susceptible de caer en lo cursi: "Lo que *es* fuera de su medio y de su desarrollo natural puede ser cursi",[120] pues se aleja de lo 'genuino'. Ya Rafael Cardona había hecho hincapié en la peligrosidad de una estética híbrida más allá del mal gusto; no con impulsos nacionalistas, sino con preocupaciones que se centraban en la importancia de las artes vernáculas para la construcción de cualquier identidad nacional:

> Aquellas estatuillas de gusto desconcertante, doradas en fondo verde, de pastorcitas y cazadores alpinos que nos llegan de Italia, y que nuestras clases populares acostumbran poner en las salas de recibo, entre flores de pana y santos descoloridos; aquellos platoncitos obscuros, dorados a fuego, por cuyo fondo pasa una locomotora de relieves ambiguos y que suelen usarse de ceniceros o de colgantes; todos estos motivos, en fin, que denuncian un mal gusto proverbial, han ido dejando su sedimento en las artes populares mexicanas: pueden verse en los barros de San Pedro Tlaquepaque, en las propias Talaveras de Puebla y en los jarros de Cuernavaca. La ingenuidad del decorado primitivo y, sobre todo, la combinación justísima y admirable de colores y el dibujo —aun carente de las grecas importadas— ha ido cediendo el puesto a las tintas pesadas, a los ribetes de oro ya a la cronología iletrada de un mediterranismo insoportable".[121]

A partir de una ecuación sintética, Ortiz de Montellano logra abstraer los seis componentes primigenios que dan lugar a lo cursi: "Exageración + falsificación + falta de carácter + hibridez + profusión + rebuscamiento = cursi".[122] La reducción de lo cursi a sus elementos constitutivos esenciales es una provocación frente a muchas de las manifestaciones artísticas y artesanales vigentes en la época, desde los consuetudinarios adornos que abundaban en las fiestas patrias hasta la nueva arquitectura y la pintura tanto mural como de caballete. Es evidente la intención

[120] *Ibid*., p. 200.

[121] R. Cardona, "Se nos va el color local", p. 3.

[122] B. Ortiz de Montellano, "Definiciones para la estética de…", p. 200. Jean Charlot ya había anticipado algunas de estas características en un pequeño ensayo: "Dotado de un gusto refinado e implacable, Carlos Mérida eliminó de su obra no solamente ciertos elementos bastardos, sino hasta los recursos legítimos de que se valen, a menudo, pintores de verdadera integridad. La importancia de estas limitaciones en Mérida es tal, que un análisis de su credo estético debe comenzar por una lista de los valores que el pintor deliberadamente NO ha querido usar. Con ella quedaría circunscrita y definida su originalidad". Véase "Carlos Mérida y la pintura", p. 262.

de no incluir el factor económico en la definición porque lo cursi es una actitud que trasciende las jerarquías sociales, pero que, como producto de la humanidad, puede encontrarse con mayor facilidad en lugares y dentro de ciertos grupos sociales donde el desarrollo civil ha llegado de manera desintegrada; de este modo "El nuevo rico, el burgués, el provinciano son los tipos sociales de lo cursi",[123] pues ninguno de ellos es aristócrata innato ni puede renunciar a los privilegios del dinero para volver a un estado de humilde modestia; de aquí que el autor no vacile en afirmar que lo cursi es "la estética del pobre con ambiciones".[124] Lo cursi tampoco está relacionado directamente con la inteligencia del individuo: se trata simplemente de "un matiz de la sensibilidad",[125] una cuestión de gusto que no llega a ser ni buena, ni mala, "ni horroriza, ni indigna; puede despreciarse".[126] Ante la subjetividad, Ortiz de Montellano busca argumentos de mayor solidez para apoyar sus afirmaciones de manera contundente: si la civilización en general puede estar expuesta a caer en la cursilería, lo anticursi —que es la sencillez— puede alcanzarse a partir del cultivo del saber, pues "la cultura es enemiga de la cursilería".[127] Quizá uno de los argumentos más ambiciosos radica en la predeterminación geográfica, pues "hay países endémicos para la cursilería: los de clima cálido y los que carecen de tradición".[128] Debido a la ausencia de ulteriores precisiones, pareciera que la afirmación es tan impresionista como las demás que la circunscriben.

El doctor Bernardo Gastélum —la voz con mayores intenciones políticas de *Contemporáneos*— había publicado en el fascículo anterior un ensayo que no desentona con las ideas de Ortiz de Montellano y que bien pueden tomarse como un antecedente directo:

> El trópico es el más fiel amigo de Dios. Allí se contempla en su magnificencia, se le siente palpitar en la hoja del árbol o en la pura intención de los seres. Todo esto se pierde cuando el fenómeno se racionaliza, cuando la ciencia explica el porqué de las flores y de los detalles de la fecundación; cuando se desciende a que todos comprendamos la íntima autenticidad de cada eslabón sin más relaciones que las que lo vinculan con otras fases de la vida. De allí la naturalidad

[123] B. Ortiz de Montellano, "Definiciones para la estética de…", p. 200.
[124] *Ibid*., p. 205.
[125] *Ibid*., p. 203.
[126] *Idem*.
[127] *Ibid*., p. 201.
[128] *Idem*.

de la plástica del trópico y la actitud tan variada de su arte. El abigarrado conjunto, produce en colorido, en fuerza, y en todo, lo que hace el panorama nórdico en maestría, en serenidad, en dulzura. Allá, se realiza minuto a minuto una existencia irracional. Aquí, un afán constante de razón, de trabajo paciente, de renuncia a todo lo violento.[129]

Volviendo a su cometido, Ortiz de Montellano propone una definición donde se explica la naturaleza cursi de algunas manifestaciones artísticas: "Toda imitación de la realidad es cursi. No lo serán nunca, en artes plásticas, la fotografía y el cubismo. La primera porque es la realidad en sí, el segundo porque no es la realidad".[130] Al leer esta aseveración en relación con la temática general de las artes plásticas en el México de 1929 resulta que son muy pocos los artistas que pueden escapar de las redes de la cursilería y, por ende, de aquellos calificativos que el autor sugiere escribir con cursivas: "Pompier. Rastacuero. Poseur".[131] Diego Rivera siempre parece apto para caer en cualquier categoría crítica, ya sea por su actitud o por su obra, pero quizá Ortiz de Montellano está aludiendo concretamente a algunos imitadores irrelevantes de los grandes pintores y escultores europeos que de vez en cuando montaban exposiciones de poca trascendencia en cafés y galerías de la Ciudad de México, y que suelen quedar fuera de las crónicas de las artes plásticas. "Definiciones para la estética de…" constituye un intento por participar en la crítica de arte, pero desde el origen epistemológico del asunto, no a partir de impresiones acerca de una obra o un autor determinados. Como se ha dicho, este texto se asocia a "Fichas sin sobre para Lazo" e incluso a la obra crítica de Cuesta en cuanto reflexiones sobre el hecho estético de manera general, reforzando algunos presupuestos teóricos que igualmente se ajustan para explicar el fenómeno literario o plástico como expresiones artísticas basadas en principios superiores, ajenos a discursos políticos e improcedentes ante los ajustes locales de los valores universales del arte.

Pese a las diferencias ideológicas cada vez más marcadas entre los jóvenes poetas del "grupo sin grupo" y Diego Rivera, en los números de febrero y mayo de 1930 Samuel Ramos participó con un extenso ensayo en dos entregas titulado "El sueño de México. Diego". Después de los desafortunados incidentes con el pintor, pareciera que con este ensayo *Contemporáneos* pretendía reconciliarse con el artista y, de paso, demostrar su pluralidad y apertura a la diversidad de opiniones.

[129] B. Gastélum, "Invierno y verano", p. 1.

[130] B. Ortiz de Montellano, "Definiciones para la estética de…", p. 203.

[131] *Ibid.*, p. 204.

Haciendo referencia al ensayo de García Maroto, en una nota a pie de la segunda entrega, Ortiz de Montellano señala:

> Comentado, con elogios, en la página de libros del New York Herald, el comentarista se permite inventar actitudes nunca adoptadas por *Contemporáneos* que, si en el primer número publicó un estudio sobre la obra de Rivera, por el culto pintor y crítico Gabriel G. Maroto, analizándola desde ciertos puntos de vista plásticos; ahora al acoger este inteligente ensayo de Samuel Ramos, orientado a situar el valor del artista dentro de la nueva cultura de México, sostiene, más que otra cosa, su interés por la crítica. Contemporáneos no es una Revista de propaganda personal o interesada y, sólo con haber podido incluir en sus páginas dos diversos Ensayos *críticos* sobre Diego Rivera, valoriza la obra del pintor dejando a ciertos turistas que la admiren o desdeñen sin saber el por qué.[132]

La crítica ejercida en el ensayo de Ramos se aleja diametralmente de los juicios expuestos por García Maroto en el primer número de la revista, pues se trata de una suerte de apología basada en la evolución artística del pintor y en su relevancia para el ambiente cultural mexicano. Para este momento Diego Rivera seguía vigente como crítico e ilustrador en *Mexican Folkways*, además de escribir algunos artículos para revistas extranjeras. Por lo demás, su nombre aparecía con mucha frecuencia en los periódicos y revistas de mayor circulación o por su actividad artística o por su polémica actitud política. En agosto de 1929 se le nombró director de la Escuela Central de Artes Plásticas, para la cual elaboró un plan de estudios cuyo objetivo era

> dar a los alumnos la capacidad técnica más completa que sea posible, de manera que al salir de la Escuela puedan desempeñar el papel social importantísimo que el artista debe tener actualmente, y al mismo tiempo hacer de ellos verdaderos obreros técnicos, hábiles en los oficios que con las Bellas Artes se conectan directamente; a la vez esta enseñanza no tocará la personalidad del artista, ni su sensibilidad estética sino por el contrario tratará de desarrollarla dentro de la mayor libertad.[133]

El texto de Ramos, como el de García Maroto, parte de una semblanza biográfica donde resalta el aprendizaje del pintor en Europa, dando a entender que

[132] S. Ramos, "El sueño de México. Diego", 2ª entrega, pp. 103-104.

[133] D. Rivera, "Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México", en *Obras 2. Textos polémicos (1921-1949)*, p. 41.

había en él una indudable predestinación y la fase experimental con las vanguardias no era más que parte del rito de iniciación que lo transformaría en "el fundador de una pintura nacional". En la primera entrega Samuel Ramos comenta que, para Diego,

> el cubismo representaba la tentativa audaz de expresar gráficamente los procesos mentales que anteceden a la visión definitiva del pintor. Por eso el cubismo no podía perdurar como una fórmula estable de arte; era un análisis de las sensaciones para descubrir el dato que da un más intenso sentimiento de la realidad de los objetos. El cubismo exhibió este análisis geométrico antes de llegar a la recomposición.[134]

Resulta interesante que para el crítico la tendencia plástica, no era más que un estado de transición hacia un conocimiento diverso de la realidad: "Pero el cubismo era nada más el momento de la abstracción. Descorporeizaba los objetos para extraer el esqueleto geométrico que los sustentaba".[135] En este sentido, la pintura del primer Diego no es producto de la corriente vanguardista europea, sino la participación de un mexicano en la búsqueda universal de nuevas formas de concebir el mundo con sus correspondientes repercusiones en el arte. "Generalmente —apunta Ramos— el artista mediocre entiende toda fórmula nueva de arte como un dogma dentro del cual queda preso; lo que agrava su limitación congénita hasta convertirla en nulidad artística".[136] Diego ha demostrado que no hay verdades absolutas, por eso no vaciló en ningún momento para cambiar de estilo y temática cuando su intuición se lo exigía, pues lo que perseguía no podía alcanzarse con procedimientos predeterminados. En efecto, las distintas aristas de su aprendizaje en Europa contribuyeron a la formación integral del pintor: "Así las influencias que se encuentran en Diego recibidas al adquirir una vastísima cultura pictórica ya son parte suya y están incorporadas a la sustancia de su obra por medio de una íntima asimilación".[137]

Mientras hila su crítica, Ramos aprovecha para lanzar algunas afirmaciones en contra del arte desinteresado. Según el filósofo: "No puede existir gran artista sin un espíritu universal; el que sólo tiene intereses artísticos es generalmente un

[134] S. Ramos, "El sueño de México. Diego", 1ª entrega, p. 117.
[135] S. Ramos, "El sueño de México. Diego", 2ª entrega, pp. 105-106.
[136] S. Ramos, "El sueño de México. Diego", 1ª entrega, p. 117.
[137] *Ibid.*, p. 119.

artista mediocre";[138] todo lo contrario a lo que se opinaba acerca de Agustín Lazo, por ejemplo. Ramos se integra indirectamente al discurso estético posrevolucionario que formularon las revistas *Forma* y *Horizonte*, ajenas a la concepción de un verdadero desarrollo artístico desde el plano meramente individual: "El arte por su contenido se relaciona pues con la totalidad viviente y esta raíz es lo que le da sentido humano y social".[139] El valor de Diego recae, entonces, en su producción artística a partir de una idea social: esto es justamente lo que le brinda coherencia y lo que ha dado pie a su posicionamiento y proyección internacional. Sobre este tema, concluye Ramos, hay artistas de gran valor que, sin embargo, no han podido alcanzar la superioridad de Diego por carecer "de un concepto de vida a que aplicar su arte";[140] es decir, el arte, más allá de su función representativa y su carácter social, es, ante todo, un producto espiritual: "El arte no puede darse a sí mismo en su contenido. Un interés vital es el que dirige siempre la atención del artista hacia tal o cual porción de la realidad que es recortada para servir de material a su obra".[141] En este punto, contradictoriamente, sí se establecen conexiones con la pureza en el arte; por eso Samuel Ramos, en la segunda entrega, se permite jugar con los conceptos para demostrar que Diego también participa de esta toma de postura estética porque, en realidad, no está supeditado a las exigencias de su entorno, sino que responde a un llamado superior que es el arte por el arte mismo, lo cual es fácilmente comprobable al momento de analizar los rasgos de sus figuras humanas: "La tendencia de borrar la cara es congruente con el ideal de la pureza plástica, que considera la expresión facial como una intrusión del teatro en la pintura"[142] o la geometrización de los perímetros de las figuras complejas: "La simplificación no ha empobrecido la pintura de Diego, pues para compensarla ha concentrado todo el efecto plástico en la forma pura".[143] Definitivamente la concepción de pureza en la pintura es interpretada por Ramos de una manera bastante superficial, referida exclusivamente a la forma, mientras que en otros momentos de *Contemporáneos* quedaba relativamente claro que dicha pureza estaba más bien ligada a una actitud y a un propósito bien definido por parte del ejecutante. Y aquí encajan perfectamente las palabras de Ortega y Gasset cuando afirmaba:

[138] *Ibid.*, p. 124.
[139] *Idem.*
[140] *Ibid.*, p. 125.
[141] *Ibid.*, p. 123.
[142] S. Ramos, "El sueño de México. Diego", 2ª entrega, p. 110.
[143] *Ibid.*, p. 117.

> He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico [...]. Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales, no sólo los que producen arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos.[144]

Samuel Ramos intentaba un acercamiento al arte mediante la razón, mientras que algunos poetas participaban de la crítica de arte con una actitud que no requería de la inteligibilidad para poder encontrar los valores estéticos en una obra de arte nueva. Además, desde las letras, ellos mismos ya habían practicado la posibilidad de girar en torno a la pura expresión —como sus coetáneos pintores—, prescindiendo de cualquier escala de valores convencional. No está de más tomar en cuenta la historia académica de Samuel Ramos para identificar el origen de sus juicios.

Sin importar que algunos meses atrás personajes como Pedro de Alba hubieran opinado que "entre nosotros, la teoría del 'arte por el arte' podrá ser patrimonio de cenáculos, bandera de elegidos o distracción de señoritos bien; pero carece de vitalidad y de arraigo. Al 'dolci-farnienti' [*sic*] del bohemio fin de siglo, hay que oponer el dinamismo edificador del artista popular",[145] hubo también algunos críticos que habían notado las ventajas de la pureza del arte como carburante para una expresión íntima, que no debería ser juzgada moralmente a partir de sus finalidades políticas:

> Entonces, ¿cuáles serán el contenido, la substancia y el material sobre que elaboran y de que se nutren este arte [puro] y esta fuente de sensibilidad social, sin espíritu de clase? Crean una realidad y un mundo completamente ilógicos, arbitrarios, irreales, que son en sí mismos, por su gratitud, por su intelectualismo, por su nominalismo expreso, un elemento y un valor estético, es decir, artístico. Esta sensibilidad y esta moral, irónicas porque el círculo cerrado en que se mueven les permite y justifica toda negación, dan y estimulan en el campo estético rienda suelta al ingenio, al juego ilógico de la mente, al puro creacionismo, sin aceptar, más allá de los dominios y fueros propios de la creación estética pura, material ni obligación alguna. Por esto es que su única preocu-

[144] J. Ortega y Gasset, *op. cit*., pp. 79 y 87.

[145] P. de Alba, "Artistas y artesanos. La Escuela Libre de Escultura", p. 14.

pación, su norma constante son, más que la revelación de un fondo humano y una lucha de pasiones, la perfecta diafanidad expresiva, la claridad formal, el juego ágil de las imágenes y las más atrevidas paradojas, es decir, el puro mecanismo de formas puramente artísticas.[146]

Unos cuantos años después de estas opiniones, Diego Rivera retomó el concepto de arte puro y lo definió como "hipócrita y sucio y más interesado y mucho más político que el arte que proclama abiertamente su fisionomía social y su interés de clase". Para los años treinta los textos de Diego se fundamentaron sobre el maniqueísmo absoluto entre burguesía y proletariado, condenando siempre la primera:

> El 'artepurísimo' no es sino el método lacayesco de ofrecer al burgués que paga un producto que no amenace sus intereses; en consecuencia, el artista puro no es sino un criado de los capitalistas, encargado de fabricar estupefacientes, para satisfacer los vicios y atenuar el miedo de sus amos, quienes usan estos mismos productos como simples venenos para destruir al proletariado, al enemigo de clase [...]. Por eso el "arte puro", "arte abstracto", es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de seudo plásticos y escribidores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones.[147]

Volviendo al ensayo de Samuel Ramos, me parece que la nota a pie de Ortiz de Montellano es bastante pertinente, pues la ideología del filósofo no coincide mucho con la tendencia general de una revista que desde el inicio estuvo interesada en manifestaciones artísticas más o menos novedosas, pero siempre vistas como una propuesta estética contraria al discurso nacionalista oficial. El surrealismo estuvo muy presente en sus páginas, ya sea como mera mención, como reflexión o a través de imágenes. Sobre este fenómeno artístico el público mexicano ya tenía noticias, como se puede ver en un ensayo provocativo publicado en 1927 donde, además de un juicio valorativo, se trata de definir la corriente estética:

> Han visto [los suprarrealistas] que "el estado puramente lírico nace de las regiones del espíritu que bajo otras presiones producen el sueño, la locura o el delirio". La definición dogmática de André Breton, el jefe de la escuela, es precisa: "Automatismo psíquico puro por el cual se propone uno expresar, sea verbalmente, sea

[146] M. Casanovas, "Margarita de Niebla", p. 7.

[147] D. Rivera. "Arte puro: puros maricones. Picasso, vanguardia de la retaguardia".

> por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, fuera de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral. / La torsión de la palabra "surrealismo" sufre al convertirse en el "suprarrealismo" castellano —vocablo ideado por Enrique Díez Canedo; por algún tiempo yo escribí "surrrealismo", inventando otra letra, la triple ere— anuncia, se diría, la antipatía de nuestra lengua hacia la nueva escuela.[148]

En 1930 apareció en *Contemporáneos* un ensayo sobre el surrealismo, firmado por Miguel Pérez Ferrero. Desde España, el comentarista de arte reflexiona acerca de los nuevos senderos en materia plástica que han dejado muy atrás las vanguardias finiseculares y sostiene que el surrealismo tiene la capacidad de cumplir con las expectativas de los interesados en arte de una manera novedosa: "El movimiento superrealista, entre tantos conmocionadores de esta hora, es el único que ha señalado con colores de esperanza firme lo que parecía imposible de realizar". [149] Ya no se trata de las viejas pugnas entre lo tradicional y lo actual, entre la forma y la representación, sino de una realidad en donde la expresión toma la primacía y se deslinda de cualquier intención extra artística que no tenga que ver directamente con la sensibilidad del ejecutante, independientemente de los juicios que merezcan los productos artísticos nacidos bajo esta premisa que, fuera de su creación misma, carecen de utilidad alguna:

> Los superrealistas provocan la indignación auténtica y el pasmo que empalidece los rostros. Ante un cuadro de Miró el falso entendido busca la locura del pintor y su propia idiotez hasta el instante de mirar el lienzo. El que no es falso ni es entendido busca lo que aquello, que acaso no diga nada, le dice a él. / Se han dado muchos rodeos para explicar el Arte superrealista. Muchos, incluso por sus mismos mantenedores y propulsores. Yo lo veo como una fuerza viva y poderosísima de renunciamiento a la par de adquisición. Y un deseo de hablar por primera vez, en tono percibible, de sensaciones que ni uno mismo se había atrevido, consigo, a descifrar. / Es un arte perfectamente inútil y un Arte perfectamente agresivo. Es dos veces Arte [...]. El superrealismo va a lo extrartístico y con ello hace Arte. Un arte violento, antipático si se quiere y —otra y muchas veces habré de repetirlo— cruel.[150]

[148] J. M. González de Mendoza, "El suprarrealismo y sus escándalos", p. 18. Según Luis Mario Schneider, las primeras noticias sobre el surrealismo, suprarrealismo o superrealismo llegaron a México en 1925 —antes incluso del primer manifiesto de Bretón— y se difundieron sobre todo en las páginas de *Revista de Revistas*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, entre otras. Véase *México y el surrealismo (1925-1950)*, pp. 3-33.

[149] M. Pérez Ferrero, "El arte nuevo como agresión", p. 164.

[150] *Ibid*., pp. 158-161.

La agresividad del surrealismo reside justamente en sus representaciones de una verdad ajena que, al ser profundamente individual, no es susceptible de valorarse bajo las reglas convencionales del arte: no tiene finalidades políticas, por lo que no es un arte comprometido con la sociedad; pero tampoco tiene intenciones miméticas, lo que la pone lejos del alcance de la pintura académica; y tampoco nace a partir de necesidades decorativas. Esta nueva pintura de la que habla Ferrero embona de manera perfecta con la recepción más o menos generalizada que merecía ya la pintura de Manuel Rodríguez Lozano: el surrealismo se conecta más con las connotaciones afectivas y sensitivas de la realidad y se interesa menos en la representación denotativa del mundo circundante. No es un arte social, pero sí hondamente humano. Baste leer algunas líneas de León Pacheco a propósito de aquel artista:

> ¡Un poeta de la pintura! Él os dirá que trata siempre de estrangular al lírico que lleva en el espíritu, usando de la razón como medio de control. Desengañaos. Ante estos cuadros de cielos intensos, de colores fuertes, de figuras que aprisionan la vida en un esfuerzo de creación perenne, de síntesis del espíritu y de la carne, sentiréis el dominio de la poesía […]. Pero la poesía, el sentido de la creación espiritual, obligan al pintor, a cada instante, a olvidar las categorías de la inteligencia, para contar las excelencias de la carne.[151]

Si bien a principios de los años veinte Rodríguez Lozano parecía compartir intereses con la pintura revolucionaria nacionalista, a finales de la década se nota una pérdida de comunión con esta tendencia; mantuvo un estilo que se distingue por la estilización de las figuras antropomorfas y la aplicación homogénea de color en grandes superficies, pero su interés por la representación de escenas imaginarias le brinda un aire de universalidad que, al mismo tiempo, se identifica con algunos elementos del entorno mexicano, como la presencia de estepas casi desérticas y mujeres envueltas en monocromáticos rebozos.

La crítica de arte contenida en *Contemporáneos* tenía como común denominador el rechazo hacia el arte comprometido con la política interna del país, por considerar que esto contaminaba su natural pureza; sin embargo, el desapego del discurso nacionalista no es suficiente para trazar una tendencia uniforme en cada uno de los textos publicados en la revista; menos aún si se toma en cuenta la pluralidad de las reflexiones que sus autores emitieron en otras sedes. Por lo demás,

[151] L. Pacheco, "La pintura de Rodríguez Lozano", pp. 87-88.

hay que hacer hincapié en la presencia de reproducciones de obras de arte en cada tomo. A pesar de la inexistencia de un juicio de valor explícito, la inclusión de alguna imagen es ya un trabajo crítico que tiene la finalidad de mostrar al receptor la aceptación y la comprensión de los códigos estéticos de sus autores.

En efecto, en los tomos VIII-XI (julio de 1930-diciembre de 1931) *Contemporáneos* se olvidó de la crítica de arte y, a lo mucho, publicó algunas reproducciones de obras de artistas mexicanos —Emilio Amero, Francisco Díaz de León, Manuel Rodríguez Lozano—, pero también se ajustó a los nuevos esquemas y no faltaron fotografías de Manuel Álvarez Bravo y del cineasta Einsenstein quien, justo en esos años, estaba filmando una película sobre México. Por momentos, la revista se inclinó más por la producción lírica que por las artes plásticas; de hecho, los fascículos 26 y 27 se presentan como "Primer número de poesía". Este número es interesante por su contenido tan variado, pues aparece "El páramo" (*The Waste Land*) de T. S. Eliot acompañada por un comentario de Enrique Munguía Jr., el traductor; pero también un encontramos un estudio, "La poesía de Sigüenza y Góngora", de Ermilo Abreu Gómez; además de poemas y reflexiones de Cuesta, Novo —la primera de cuatro únicas colaboraciones—, Pellicer y Ortiz de Montellano, y la traducción de un ensayo de Paul Valéry. La presencia de estos autores —por elección o resignación— indica que la revista estaba atravesando por un momento crítico. Esta miscelánea de poetas pareciera haber sido influida por las anotaciones literarias que del 5 de mayo al 20 de octubre de 1929 Novo publicó en *Revista de Revistas* bajo el título de "El cesto y la mesa". En estas notas el poeta y crítico se inclina, sobre todo, hacia la literatura en lengua inglesa y francesa, ofreciendo extractos de obras, comentarios, noticias, breves reseñas de libros y más. Junto a James Joyce, T. S. Eliot y Jean Cocteau, adereza sus reflexiones con comentarios procedentes de la *Nouvelle Revue Française* y de *Revista de Occidente*, además de dar información acerca de las discusiones literarias de actualidad en Estados Unidos. Sin embargo, no deja de lado las novedades mexicanas ni la beligerancia de las recién nacidas *Crisol* o *Bandera de Provincias*. Tampoco desaprovecha la oportunidad para subrayar la decadencia que ya desde 1929 él notaba en *Contemporáneos*: "La Revista de Occidente Mexicana, o sea 'Contemporáneos', se encuentra consecuentemente falta de contribuciones importantes; pues sabido es, por sus amigos, que sus editores han cambiado su residencia a Europa, dejando en los hombros de Bernardo Ortiz de Montellano la enorme tarea de velar, él solo, por la cultura mensual de México".[152]

[152] S. Novo, "El cesto y la mesa", p. 5.

Productos de una sociedad en constante búsqueda y movimiento, las revistas culturales *México Moderno*, *Forma*, *Horizonte*, *Mexican Folkways* y hasta *Ulises* lograron ser coherentes consigo mismas y con su circunstancia histórica. *Contemporáneos*, en cambio, llegó a su fin por falta de propuestas concretas y porque no tenía un perfil bien definido; de hecho, no contó jamás con una exposición de propósitos como *El Maestro*, *La Falange* o *Antena*. Es más, en sus páginas jamás hubo una defensa explícita en contra de las críticas negativas que recibió; la sede para los ataques siempre fue otra y la autodefensa, si es que la hubo, no quedó registrada dentro de ella. Ermilo Abreu sintetiza el final de la revista en un breve párrafo:

> Los cambios políticos dieron al traste con la revista. Ya no hubo dinero para sostenerla. Bernardo, entusiasta y crédulo, pensó que era posible que cada número lo pagara una Secretaría. Hizo gestiones; lo acompañé a varias oficinas; hablamos con señores y señorones y hasta con señoras de copete. Uno nos abrazaba; otro nos sonreía; hubo una dama que lloró a moco tendido por la muerte de *Contemporáneos*, como si se tratara de la muerte de un marido colectivo. Al fin nos dimos cuenta que hacía falta otro Genaro Estrada y de que otro Genaro Estrada no era fácil de encontrar. La revista había muerto.[153]

Quizá *Contemporáneos* había recibido la herida mortal desde el tomo octavo y los dos siguientes fueron el último aliento de una esperanzadora agonía. Las circunstancias de la extinción de *Contemporáneos* pasan a segundo término cuando se ve el producto en perspectiva. Aquella publicación que nació con el entusiasmo de unos cuantos jóvenes escritores cuya madurez intelectual llevó por diversos caminos, ofrece al lector de hoy un panorama muy complejo sobre las apreciaciones del arte y las letras en los últimos años de la década de 1920. Las discusiones que tuvieron lugar en ella no corresponden a la tendencia general del país, lo cual no puede pasar inadvertido. Para comprender la postura estética de *Contemporáneos*, los textos de crítica deben revisarse por separado, no como en las otras revistas, porque aquí no hubo un lineamiento unívoco que marcara el rumbo ideológico. Tratar de ajustar las reflexiones estéticas a partir de los principios comunes que se puedan inferir, daría como resultado una interpretación tendenciosa que arrojaría datos contradictorios. En todo caso, es importante

[153] E. Abreu Gómez, "Contemporáneos", en *Las revistas literarias de México*, p. 183. G. Sheridan ofrece mayores detalles que no contradicen a Abreu: dentro de los cambios políticos hay que tomar en cuenta el hecho que Genaro Estrada era un político de peso y que, para asegurarse un futuro prometedor, le resultaba conveniente separarse de la revista. Véase *Los Contemporáneos ayer*, pp. 381-385.

observar que dichas reflexiones sí nacen de presupuestos comunes, como la aversión a una limitante imposición de estética oficial o al desdén hacia la inclusión de México en el ajetreo artístico internacional. Jorge J. Crespo de la Serna, en un artículo publicado en la *Revista Humanismo*, 11-12 (1953), observaba que

> entre los veinte y los treinta, conjuntamente con el surgimiento de nuevas tendencias en el arte literario —la novelística de la Revolución, por un lado, y por otro, el aprovechamiento de las formas de la poesía universal (inglesa y francesa principalmente) — algunos jóvenes poetas como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Octavio Barreda, Jorge Cuesta, etc., publicaron comentarios, acaso demasiado personales, quero decir que se advertían afinidades ultra-simpáticas, y por lo tanto muy apasionadas.[154]

No se puede negar la influencia extranjera en la nómina de críticos aludidos, pero quizá el crítico, atendiendo el resultado y no el proceso, no logró percatarse de que en esa subjetividad buscada y lograda radica precisamente una buena parte del valor de la crítica de aquellos jóvenes, al menos en la década de 1920. Sin *Contemporáneos* y sus integrantes podríamos decir que durante los años veinte el país gozó de una pacífica comunión estética y de un sereno consenso sobre lo que debería ser el arte nacional por convicción. Sin tener el propósito ni los alcances para contrarrestar o equilibrar el discurso artístico-nacionalista, hubo intelectuales que contribuyeron al desarrollo de la conciencia crítica sobre el arte en México, y la memoria colectiva es prueba de ello. De este modo, podemos concluir que en el segundo lustro de los años veinte, la diversificación de propósitos estéticos permitió que el México posrevolucionario gozara de un florecimiento de la crítica de arte que podría clasificarse por su intención, independientemente de la naturaleza de la revista o periódico que decidiera darles difusión. Encontramos en las diversas revistas literarias y suplementos culturales crítica promocional, crítica con enfoque social, crítica visceral y un último y pequeño grupo de ensayos de crítica de arte que se resiste a la clasificación, una serie de textos que, como sus autores, sólo podrían clasificarse dentro de un grupo sin grupo.

[154] *Apud* Felipe Cossío del Pomar, "Crítica de arte y literatura", p. 131.

Consideraciones finales

Los años en que surgió y se mantuvo viva *Contemporáneos* coinciden con el final de la Revolución en cuanto fenómeno político (ya no bélico) y la revista se extinguió justo en el momento en que México se había transformado en una nación estable con posibilidades tangibles de desarrollo económico. En relación con las condiciones políticas de este momento Javier Garciadiego comenta:

> Las rebeliones preelectorales de 1920 y 1924, los asesinatos de los tres candidatos para 1928 advertían claramente que faltaba civilizar los asuntos electorales y crear una institución que aglutinara, organizara y disciplinara a todos los ex revolucionarios, reglamentando los procesos de selección de candidatos a puestos de elección popular. Esta institución política (el Partido Nacional Revolucionario) fue creada en marzo de 1929. Con esta creación partidista, con el fin de la guerra cristera y con la institucionalización del ejército terminó el periodo "bronco" de la Revolución mexicana. Puede decirse que por entonces comenzó una nueva etapa histórica, no exenta, obviamente de cambios y problemas, pero que se caracteriza por su considerable concordia social y estabilidad política —aunque no por ser democrática— y por varios decenios de crecimiento económico.[1]

En la década de 1930, la pintura de caballete adoptó directrices que derivaron en la Escuela Mexicana de Pintura, con jóvenes artistas que, evidentemente, no pudieron figurar en la década anterior. El cine y las publicaciones periódicas se encargaron de cristalizar la imagen del buen revolucionario y el país abrió sus puertas al desarrollo industrial, a la explosión demográfica y a la urbanización. Por esta razón, la presente investigación concluye con la desaparición de *Contemporáneos* en 1931, aunque, evidentemente, se podría dar un seguimiento pormenorizado al desarrollo de la crítica de arte en México durante el periodo de bonanza que

[1] Pablo Escalante *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, pp. 260-261.

significaron los años treinta.[2] En relación con los miembros del "grupo sin grupo", Pedro Ángel Palou también hace coincidir el cambio de década con un corte generacional:

> El año treinta y dos es, para nosotros, aquel en el que comienzan los años treintas en México. Por un lado se intenta liquidar de una vez por todas con el grupo [de los Contemporáneos] y, por otro, terminan de afianzarse las corrientes proletaristas, popularistas, regionalistas en nuestro país. En realidad un nuevo proyecto de país —el que hoy merece el adjetivo cardenista— empezaba a vislumbrarse tras los últimos vagidos del maximato y el nacionalismo estatal cobraba sus primeras cuentas.[3]

Con la finalidad de darle cohesión a este trabajo, en el caso del grupo de literatos asociado con la revista *Contemporáneos*, he tenido que limitarme a su producción durante los años veinte, a pesar de que algunos de ellos publicaron textos de gran importancia en las décadas sucesivas. Si me detengo aquí es, por otra parte, para situar en un contexto bien delimitado la producción ensayística y poética relacionada con las artes plásticas de un grupo que suele ser valorado a partir de su trabajo creativo global, sin una visión diacrónica de la evolución de su pensamiento crítico en esta materia y, sobre todo, sin tomar en cuenta los ejes culturales reales a partir de las que estaban escribiendo. Esta dinámica de relaciones entre individuos y fenómenos culturales se refleja en las palabras de José Luis Gómez-Martinez cuando afirma que "el tratado únicamente enseña, mientras que el ensayo primordialmente sugiere. El ensayista no pretende probar, sino por medio de sugerencias, influir".[4] Y justamente, el estudio de estas influencias —activas y pasivas— permite atar los cabos de lo que, en principio, parecería un simple artículo periodístico informativo o una poesía de ocasión. Incluso este contexto funciona para interpretar de manera eficaz los referentes visuales que pudieran ser motivo de enaltecimiento o burla en las imágenes producidas durante las primeras tres décadas del siglo XX.

Es evidente que en la historia literaria el valor de los Contemporáneos como críticos ha quedado opacado en virtud de su relevancia como poetas. José Joaquín

[2] El Museo del Palacio de Bellas Artes incluyó varias reflexiones la relación del "grupo sin grupo" con la crítica de arte, las artes plásticas, la vanguardia, el surrealismo y el cine, posterior a 1930, en el catálogo de la exposición *Los Contemporáneos y su tiempo*.

[3] P. Á. Palou, *Escribir en México durante los años locos (El campo literario de Contemporáneos)*, p. 125.

[4] J. L. Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, p. 84.

Blanco, en "La juventud de Contemporáneos", enfatiza particularmente la etapa crítica juvenil de los miembros del "grupo sin grupo", señalando su marginalidad. El autor no duda en afirmar que, en algunos casos, después de su segunda década de vida, pocas fueron las aportaciones trascendentes de algunos de ellos a las letras mexicanas. Por ejemplo, de Novo opina que "a los veinte años publica los mejores libros de toda su obra (llegó posteriormente a igualar el nivel entonces adquirido, nunca a superarlo) y los más originales, atrevidos y perfectos de su época: *XX poemas* (1925) y *Ensayos* (1925)"; sobre Xavier Villaurrutia señala que "desde los dieciséis años y antes de los veinte ya era el crítico de su generación, uno de los más lúcidos y trascendentes de toda la historia literaria de México".[5] Me parecen importantes las reflexiones de José Joaquín Blanco porque, haciendo a un lado la producción poética y las otras obras literarias de la edad adulta, se concentra en los contenidos esenciales de la crítica del grupo en general, con breves apartados dedicados a Gorostiza, Villaurrutia, Novo y Cuesta por su importancia durante la década de 1920 y los primeros años de la década siguiente. Los postulados de Blanco son coherentes con su análisis y bien podrían contribuir a darle solidez a mi intención por demostrar la importancia de la crítica de arte en la década de 1920.

> Estos escritores son principalmente poetas, ya que por decisión propia o por imposición del ambiente, la crítica, como la narrativa, parecían exigirles mayor tiempo, esfuerzo, confianza y fe en su propia sociedad que los poemas [...] Por ello, esta obra crítica está hecha de fragmentos [...]. Parecería una miscelánea, un cajón de diversos, sin otra importancia que la de decorar con anécdotas y datos periféricos la importancia central de sus autores como poetas. Sin embargo, su obra de crítica cultural tiene valor por sí misma; esta retacería, esta colección informe y desasida de prosas varias, constituye un cuerpo crítico relevante, coherente (sin llegar a ser unitario) y sólido —con mucho, el mayor cuerpo de crítica cultural elaborado en México durante la primera mitad de este siglo.[6]

En los textos sobre arte y artistas escritos por los Contemporáneos hasta 1945 no hay elementos suficientes para afirmar que todos ellos hubieran tenido bien definidas sus miras en cuanto a forma, ni una línea de pensamiento con metas similares; de hecho, los textos del grupo son difíciles de catalogar, pues, debido a la naturaleza multiforme del ensayo, la prosa del "grupo sin grupo" pasa libremente

[5] J. J. Blanco, *op. cit.*, pp. 159-160.
[6] *Ibid.*, pp. 157-158.

del artículo periodístico informativo a la reseña o al ensayo argumentativo que puede dar un salto inesperado a la prosa poética. Cada ensayo es tan diferente como sus autores. Jorge Cuesta, por lo general, escribió textos argumentativos en los que discute una tesis y se trata de persuadir al lector. Villaurrutia tendía a la subjetividad mientras que Pellicer, Novo y los demás generalmente escribían en relación con un evento en particular a partir de sus propias percepciones del arte, o por encargo.

Aunque por el corte cronológico no formaría parte de esta investigación, me parece prudente comentar que ya en la década de 1930 Jorge Cuesta mantuvo una postura firme y crítica hacia las artes plásticas y la literatura, rechazando en todo momento las imposiciones oficiales. Él dedicó varias páginas con admirable inteligencia a la discusión sobre la pertinencia de que México destacara en el ámbito artístico y se preocupó por darle continuidad a los discursos sobre la pureza del arte. Quizá por desconocimiento, desdén o falta de interés, no han sido los historiadores del arte quienes se han dedicado a analizar la obra ensayística de Cuesta en esta materia, sino los estudiosos de las letras. Los textos sobre arte y artistas generalmente se comentan como parte del conjunto y suelen ser de utilidad por contener material pertinente para ahondar en las reflexiones literarias del autor, pero no siempre por la evidente valoración de sus ideas en torno a las artes plásticas de su época.

Los primeros textos de Cuesta no cuentan con la carga ideológica que lo distinguirá de los demás Contemporáneos. De l932 a 1936 hay un cambio significativo a partir del momento en que Cuesta discute cuidadosamente en casi todos sus ensayos sobre arte conceptos como la pintura superficial y la modernidad, además de criticar con decisión el ideal de un arte para el pueblo, temas surgidos en la década anterior. La ironía es una constante en el discurso de Cuesta. En repetidas ocasiones se burla del muralismo con comentarios que, de paso, pueden servir como muestras de su interés por un arte donde el individualismo del creador tenga un papel fundamental, más allá de la adhesión a una determinada moda populista. Baste un fragmento de “Conceptos de arte” (1932) para ilustrarlo:

> El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte *viril*, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre. El arte es acción y no espectáculo. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, rigor universal, un rigor de la especie. No se librará México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano,

de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte.[7]

Es evidente que la prosa ensayística de Cuesta madura a la par de su pensamiento. En los primeros textos tanto el estilo como el contenido son ligeramente indeterminados, sin embargo, para mediados de la década de 1930 “La exposición de carteles comunistas” (1934) o “El arte moderno” (1935) revelan un desarrollo intelectual y una agudeza que ofrecen herramientas para tejer un discurso coherente, con pocas contradicciones entre los argumentos globales de sus ensayos, sin que esto implique repeticiones: cada texto parece introducir nuevos elementos para la comprensión de su pensamiento. Llama la atención que en la obra completa de Cuesta nunca haya habido una mención a Siqueiros, muchos de sus comentarios son adversos a Diego Rivera y dedicó cinco textos a Orozco pues, a pesar de ser muralista, lo consideraba muy diferente a los demás. La pintura de Orozco correspondía a la poesía pura; que haya sido muralista es sólo una característica secundaria. Lamentablemente la vida Jorge Cuesta llegó a su fin en 1942,[8] justo en el momento en que su producción ensayística —que comenzó en las revistas literarias de la década de 1920— había alcanzado altos niveles de abstracción y profundidad, además de un estilo literario destacable.

Xavier Villaurrutia no se parece mucho a Cuesta; es más, podría ser uno de los miembros del grupo cuya prosa, en general, no tiende a ser ensayística, pues es difícil encontrar en ella una idea de base que pretenda explicar el fenómeno artístico de su tiempo. Sin embargo, en sus textos se nota un buen conocimiento del arte y de los artistas activos en México y un interés por darle a la prosa un giro literario. En 1930, “Pintura sin mancha” se vuelve su texto teórico más importante, pues varias de las ideas aquí contenidas se repetirán a lo largo de su trayectoria crítica. Villaurrutia nota que la nueva generación de pintores de caballete se destaca por su independencia, libertad y particularidad personal. No pertenecen a ninguna escuela y no se someten a ningún credo político o sistema educativo que impongan al arte la marca de una servidumbre. El público de estos jóvenes no está muy bien definido y por eso pueden innovar y experimentar con completa libertad moral. Su arte tiende a la unidad espiritual y se aísla de la pintura

[7] J. Cuesta, *Obras*, t. 1, p. 185.

[8] Para el estudio de la discusión de Cuesta en relación con las artes véanse Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta. [1903-1942]*, pp. 234-265, y María Stoopen, “Introducción” a Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, pp. 7-69.

anterior porque el tiempo ha cambiado y es justamente en este aislamiento donde Villaurrutia encuentra su potencia.

En este ensayo es palpable el interés por relacionar pintura con poesía. Por eso, el autor se vale de abstracciones y uso metafórico del lenguaje, se trasladan términos propios de la poesía al ámbito de la pintura y viceversa de tal suerte que en un momento la obra de Gorostiza se puede describir con los mismos términos que la del pintor Julio Castellanos. Algunos párrafos se concentran en la metatextualidad, es decir, hay una autorreflexión acerca de la actividad lírica: la poesía de Villaurrutia es producto del goce estético que le producen las obras plásticas, al grado de poder definir su propia poesía como objeto plástico. Las reflexiones a veces están cargadas de tanta subjetividad y figuración en el lenguaje que, aunque el autor está consciente de no poder afirmar que los cuadros cantan o bailan sin que el público pruebe sorpresa por el disparate, no vacila en decir que los cuadros sueñan, quizá simplemente para introducir este nuevo tema a su apreciación estética, y luego pregunta, "¿Y no es el sueño la red finísima de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y de la poesía?".

En 1938 volvió a publicar "Un cuadro de la pintura mexicana actual" (aparecido en *Ulises* diez años atrás). En esta nueva versión se incluye a Siqueiros, Tamayo y Frida Kahlo como figuras secundarias cuya trayectoria hasta entonces no ha llegado al clímax. Xavier Villaurrutia reunió varios de sus textos sobre crítica de arte y literatura en *Textos y pretextos* (México, La Casa de España, 1940)[9] y colaboró asiduamente en revistas y periódicos de distinta naturaleza como comentarista de literatura, teatro, cine y artes plásticas en general hasta su muerte en 1950. También participó en el catálogo del Museo Nacional con Luis Cardoza y Aragón.[10] Me parece importante destacar que, en su caso, el análisis de las meditaciones sobre arte anteriores a 1930 brinda información fundamental para entender cuáles fueron las bases ideológicas que modelaron su postura crítica en cada uno de estos campos.

[9] Un estudio ilustrativo de la importancia de Villaurrutia como crítico literario lo ofrece A. Stanton, "*Textos y pretextos*, de Xavier Villaurrutia", en James Valender y Gabriel Rojo, eds., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, pp. 483-495.

[10] L. Cardoza y Aragón y X. Villaurrutia, *Catálogo de pinturas. Sección europea*. En 1940 Cardoza y Aragón pasó de ser conocido como poeta a ser reconocido como crítico de arte gracias a la publicación de *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*; texto en el que, gracias al paso de los años, ya se pudieron incluir jóvenes figuras de gran relevancia como Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Julio Castellanos, además de pintores con mayor trayectoria como Siqueiros, Rivera y Orozco, que durante la década de 1930 ya se encontraban en México y se habían forjado un sólido prestigio.

Salvador Novo tuvo una larga vida (1904-1974) que le permitió desarrollar una producción ensayística multifacética que va de la historia de la fiebre amarilla hasta los prostíbulos, pasando por la gastronomía nacional; sin embargo, sus comentarios sobre arte se limitaron al mundo periodístico y la producción por encargo, lo cual impide tener una imagen clara acerca de su postura frente a las novedades artísticas a lo largo de su existencia. Varios de sus ensayos publicados en los años treinta son repeticiones con ligeros cambios de los que había escrito años atrás; de ahí la importancia de conocer las referencias culturales que marcaron el contenido crítico de dichos textos en la década anterior. Novo, a diferencia de Villaurrutia, evita casi siempre el lirismo prosístico, pero no la subjetividad. "La última exposición pictórica Juvenil" se escribió en 1924, justo dos años después de la intervención de Diego Rivera en San Ildefonso. Desde el principio Novo manifiesta su opinión negativa acerca de las limitaciones del sistema Best, impuesto por Vasconcelos, pues considera que las "recetas", a pesar de ser tomadas del pueblo mismo, al volverse una regla dan lugar a productos de evidente artificialidad. Además, se buscaba un primitivismo que en el siglo XX era ya difícil imponer a las nuevas generaciones de niños.

Novo es un tanto incisivo cuando opina que los coleccionistas se han dejado cegar por la cámara *Kodak*, los cromos y la obra de Diego Rivera. La nueva sociedad mexicana necesita un arte propio, pero no es ahí donde se encuentra, sino en los retablos de tipo popular (ex votos) que, curiosamente, coinciden con las pretensiones del arte actual. Para Novo también, la pintura no debe ser producto de una reglamentación o una moda, sino un acto creativo individual: la renovación y la independencia son dos características fundamentales para que los jóvenes pintores puedan crear al margen de lo establecido.

Carlos Pellicer era un buen conocedor de técnicas y procedimientos artísticos; en este sentido sus textos sobre arte son más "científicos" que los de otros miembros del grupo. Sin embargo, la subjetividad no le molesta; de ahí que, en "El pintor Diego Rivera", no vacile en afirmar que Rivera es colorista, un verdadero pintor nacionalizador de ambientes, libre, fuerte, capaz de expresarse con sencillez. Al contrario de Novo y Cuesta, Pellicer sí confía en Vasconcelos y en sus labores de impulso a la cultura y las artes. Son pocos los textos críticos de Pellicer en este periodo pero, aun así, en su prosa se nota que no tenía un interés particular en levantar polémicas, como Cuesta, ni en expresar sus más profundos puntos de vista, como Novo. Carlos Pellicer siguió la ruta de la poesía y también se interesó en la arqueología. A pesar de que la historia literaria y artística no ha considerado tan relevantes los textos sobre arte que publicó a lo largo de su amplia vida

(1897-1977), e incluso los ha leído como parte del discurso oficial,[11] hay que pensar más bien que él mismo participó como forjador de dicho discurso, ya sea por su obra, ya sea por sus actividades culturales. Sobre todo, hay que considerar la manera en que las artes le ofrecieron un estímulo para la creación poética, más allá de simples figuras retóricas. En la Secretaría de Educación Pública fue director del Departamento de Literatura (1942-1943) y de ahí pasó al de Educación Extraescolar y Estética (1943-1946). Durante las dos décadas posteriores se dedicó activamente al rescate del patrimonio nacional coordinando la creación y ampliación de varios museos y también fue el encargado de elaborar prólogos y ensayos que integraban los catálogos de exposiciones de los artistas del momento. Conocer su producción literaria anterior a 1930 permite captar su interés y su capacidad por integrar plasticidad a la imagen poética. Quizá no sea tan aventurado afirmar que su posterior interés en la pintura paisajística de José María Velasco o el Dr. Atl —de quien era amigo— se ligue con su propio ejercicio de creación de paisajes similares mediante la palabra.

José Gorostiza destacó menos en el campo de la reflexión artística, pero vale la pena mencionar que en 1934 se encargó de la redacción del informe de Alberto J. Pani y Federico E. Mariscal sobre la conclusión de los trabajos de construcción del Palacio de Bellas Artes.[12] Obviamente, al tratarse de un trabajo por encargo dirigido a la Secretaría de Hacienda, hay una inhibición del componente lírico que distinguió los comentarios del poeta sobre arte en esa misma década.

En *Arte moderno y contemporáneo de México* (1952) Justino Fernández dedica un apartado a la crítica de arte en México. Apunta, como se ha visto a lo largo de esta investigación, que los primeros críticos de arte no fueron precisamente personas especializadas en esta disciplina, sino aficionados que, dentro de sus actividades literarias, también se ocuparon de las manifestaciones artísticas del país. Destacan figuras como Cardoza y Aragón, Villaurrutia, Pellicer, Novo y Cuesta que forman parte de los escritores que produjeron ensayos relativos al arte contemporáneo, al igual que Octavio Barreda, Guillermo Jiménez, Antonio Castro

[11] Al hablar sobre la introducción de Pellicer a *La pintura mural de la Revolución mexicana*, Renato González Mello comenta: "La introducción es un catálogo de prejuicios positivistas combinados con el esteticismo novocentista, la búsqueda evangélica de la acción y el compromiso con el Estado que dieron forma a la 'historia de bronce' del muralismo, que supuestamente resumía y resolvía la historia de las artes en México". Véase "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3, p. 277. Este y otros textos sobre arte se encuentran reunidos en C. Pellicer, *Textos en prosa sobre arte y artistas*, *op. cit.*

[12] J. Gorostiza, *El palacio de Bellas Artes*. Una edición facsimilar se encuentra incluida en *Poesía y prosa*, pp. 372-466.

Leal, Manuel Toussaint, entre otros, e incluso hubo varios extranjeros: Margarita Nelken, José Bergamín, José Moreno Villa, Walter Pach, Paul Westheim, Lionello Venturi y Jean Cassou. Notable, pero escasa, es la participación de filósofos en esta actividad durante los años posteriores a la desaparición de *Contemporáneos*. No hay que olvidar que otros pintores y escritores que se mantuvieron activos durante las primeras décadas del siglo XX se dedicaron a las actividades de difusión del arte a partir de discursos polémicos, didácticos y hasta biográficos. Diego Rivera, el Dr. Atl y David Alfaro Siqueiros conservaron una postura política contradictoria que se vio reflejada tanto en su obra de creación como en los numerosos textos sobre arte que elaboraron. Jean Charlot y Carlos Mérida contaron la historia del muralismo mexicano como protagonistas, mientras que Manuel Toussaint y Manuel Romero de Terreros continuaron sus estudios de historia del arte de manera sistemática y profesional, ya en el seno de la Universidad Nacional, logrando ser piedras fundacionales en esta área. Detrás de ellos encontramos a Salvador Toscano, a Francisco de la Maza, a Justino Fernández y a otros investigadores que participaron en el "Laboratorio de Arte" de la Universidad Nacional (1935), trasformado en el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1936.[13]

Después de varios esfuerzos de Justino Fernández por consolidar un Instituto de Investigaciones Estéticas, se comenzaron a precisar los límites entre historia del arte y crítica de arte que, aun compartiendo el mismo objeto, tienen finalidades distintas: la crítica evalúa el objeto artístico a partir de sí mismo, de sus circunstancias o de su relación con otras expresiones culturales. Si bien el juicio crítico puede depender de una investigación documental, el resultado está marcado por la subjetividad personal o colectiva de quien lo emite. La historia del arte, en cambio, parte del bien artístico para explicar objetivamente su constitución material, las relaciones con su ejecutor (real o hipotético), su función dentro de marcos de referencia sociales, temporales y geográficos, sus antecedentes ideológicos y materiales, etc. Por obvia que parezca la afirmación, en ambos casos se requiere como base la convicción de estar frente a un objeto artístico, porque no siempre estos objetos captan el interés ni de la crítica ni de la historia, así como tampoco todos los objetos estudiados por sus cualidades artísticas han logrado trascender diacrónicamente. El siglo XX se inició con un descubrimiento del valor estético del arte popular y novohispano (literario y plástico), pero se dejó de prestar atención

[13] Sobre la labor académica del Instituto en sus primeros años véase J. Fernández, *Dos décadas de trabajo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Catálogo de sus publicaciones. Índice de sus anales*. Suplemento 2 del núm. 25 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

a las manifestaciones artísticas decimonónicas, por ejemplo, hasta mediados de siglo, con los estudios de Justino Fernández.

Me parece importante enfatizar la falta de estudios que contemplen la crítica de arte como engrane de una maquinaria cultural compleja donde intervienen otros quehaceres humanos como la historia, la política y la literatura. Si bien es cierto que, al tratarse de ensayos en su mayoría, se puede pretender una aproximación que parta de las mismas coordenadas de análisis, el objeto de la crítica exige un acercamiento distinto tanto por su contenido estrictamente literario, como por su contenido discursivo sobre las artes. En el caso de los primeros treinta años del siglo XX, es notable la ausencia de una valoración justa de las figuras de pintores como Carlos Mérida, Jean Charlot, el Dr. Atl y Diego Rivera en su calidad de ensayistas, prescindiendo de sus actividades artísticas o políticas posteriores. Por lo demás, algunos textos producidos por la mano de poetas no suelen ser tomados en cuenta como crítica porque no se ajustan a los parámetros de las convencionalidades prosísticas, aunque el juicio de valor estético sea un componente esencial en su contenido textual. Incluso una écfrasis contribuye de manera activa, al igual que la crítica, a la canonización de obras y autores. Esta misma función se puede lograr a partir de una prosa poética, pero parece ser que, por su naturaleza literaria, dichos textos quedan fuera del campo de interés de la historia del arte y, por su contenido, no siempre son materia importante para la literatura.

Igualmente, estos años son relevantes porque es el momento en que aparecieron los primeros libros y proyectos hemerográficos en los que participaron varios artistas plásticos, poetas y críticos de arte saltando de una actividad a otra con absoluta libertad: los pintores tomaron la pluma incluso para experimentar con la poesía, los escritores realizaron ilustraciones y ambos todos se dedicaron a la crítica como parte de su quehacer cotidiano comprometido con una causa estética, política o hedonista. La costumbre añeja que obliga al estudioso a crear grupos y categorías casi taxonómicas impide que se pueda hablar de ciertos personajes desde su pertenencia a varios campos. ¿Qué impide hablar de Diego Rivera como un agudo crítico de arte que también pintaba o de Villaurrutia como un dibujante que solía escribir poesía? En la década de 1920, dada su producción, esto es posible, independientemente de las etiquetas actuales del público receptor frente a estos personajes.

Como último punto, considero importante subrayar la existencia de intelectuales que no participaron con tanto entusiasmo de los cambios introducidos por la libertad de expresión promovida por la crisis cultural durante toda la década de 1920. Un claro ejemplo de incomprensión acerca de la modernidad lo encontramos

en *Apunte crítico sobre el arte contemporáneo*, discurso de ingreso de Genaro Fernández Mac Gregor como miembro propietario de la Academia Mexicana de la Lengua, en 1931. Partiendo de la premisa que la modernidad ha contribuido a la profusión de vicios sociales, el autor atribuye la causa a que "hemos perdido la noción de norma, la conciencia de canon" y la solución es obvia: "yo creo, con la más profunda convicción, que el remedio único de la enfermedad es volver al alma humana la conciencia del límite que hay en todas las cosas". Para el abogado, "el acto humano por excelencia es el de refrenar los apetitos, el de oponer el veto de la voluntad a los impulsos".[14] La crítica de Fernández trata de desmontar aquello que a lo largo de esta investigación se ha considerado desde un principio el factor constituyente del enriquecimiento de la estética nacional: el alejamiento del canon tradicional y la búsqueda fructífera de nuevos medios de expresión. Al igual que otros críticos citados en esta investigación, Fernández está totalmente convencido de la imposibilidad de crear un arte nacional a partir de normas específicas. Retomando algunos conceptos de Croce, considera que uso de elementos indígenas es válido sólo si justifica la expresión de la intuición del artista, sin embargo, "la intuición es lo que importa en estética, y un arte que pone todo su empeño en usar esos elementos nacionales externos, es cosa para artesanos y no para artistas [...] pues el arte, en cuanto arte, es siempre individual, y siempre universal, por esas dos razones siempre "supranacional"".[15] Como se ha visto, esta opinión también era compartida por los detractores del sistema de dibujo introducido por Best Maugard y, más tarde, por los artistas que buscaban una expresión libre de ideologías políticas específicas. En este rubro, también Fernández se manifiesta en contra del muralismo, no en su valor material, sino doctrinal:

> El arte de "tesis" o de "obra" está definitivamente juzgado, y conviene por tanto anatematizar cierta pintura en boga en nuestro medio, que, ostentándose en públicos muros, tiene por objeto único fomentar el odio de clases y de razas, falseando, por lo demás, maliciosamente la historia. Tales obras murales son, pese a su fuerza, sólo discursos retóricos, no cristalizaciones de emoción lírica ninguna.[16]

[14] G. Fernández Mac Gregor, *Apunte crítico sobre el arte contemporáneo. Nota sobre el arte contemporáneo durante el modernismo mexicano. 18 de noviembre de 1931.*

[15] *Ibid.*, p. 46.

[16] *Ibid*, p. 47.

Seguramente la crítica no se dirige al primer muralismo promovido por Vasconcelos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, sino a las obras de Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación o en el Palacio Nacional, en las que se plasma una fuerte carga social maniquea donde se retrata la maldad de los conquistadores, terratenientes y burgueses, en general, en contraposición a los indígenas, campesinos y obreros concebidos como eternas víctimas del capitalismo.

Aunque Fernández es prudente al no mencionar los nombres específicos de los artistas a los que hace referencia, se puede inferir que habla de Tablada cuando se lamenta del abandono de las centenarias reglas de la poesía española con la adopción del verso libre, por ejemplo, o de otras modalidades, come el *haiku*: "Critico también esa poesía de cuenta-gotas, ufana de servirnos una cosmología en un poemita de cinco líneas, de dos palabras sin sintaxis, cada una";[17] y justamente, ésta era la intención de Tablada expresada el proemio de *Un día… Poemas sintéticos* (1919): "En breve verso hacer lucir /como en la gota de rocío / todas las rosad del jardín". Se trata de imágenes poéticas que, al alejarse de la tradición, no pueden realmente expresar la belleza de la realidad, según el crítico. Es más, tampoco está de acuerdo en la introducción de la "cenestesia" —como él la llama—, entendida como un vicio derivado de la introspección psíquica donde interviene la conciencia, la subconciencia, los sentidos y la sensibilidad: un rechazo evidente dirigido a los principios del surrealismo. En el mismo plano, la percepción simultánea no es más que una muestra de falta de dotes artísticas, por lo tanto, el artista debe recurrir a caprichosos artificios para subsanar su pobreza:

> Corroboremos estos acertos [*sic*] en la literatura. La poesía ha llegado a ser cosa de dementes, pura grafomanía. No bastando a los señores poetas el valor expresivo de las palabras, dan a sus pseudo-poesías composición tipográfica imitando objetos varios; corazones, "velívolos", puñales, escaleras, pájaros, otras cosas más, creyendo que con este juego infantil les añaden poder sugestivo e inspiración.[18]

De nueva cuenta, La referencia precisa podrían ser los caligramas que Tablada introdujo en *Li po y otros poemas* (1920). En general, la apreciación de la poesía de la década anterior es negativa, independientemente de su filiación con el estridentismo, con la poesía pura, con los imaginistas estadounidenses, con Apollinaire, etc. El crítico afirma que, en el campo de la literatura, "El artista, incapaz de sensibilidad,

[17] *Ibid*, p. 37.
[18] *Ibid*, p. 33.

quiere entonces crear con valores lógicos, y ni siquiera de los más altos. Su inquietud se reduce en zamba bufonería, en comparaciones lejanísimas, en figuras absurdas, que por presumir de ultrapersonales son letra muerta para los demás".[19] En parte, algo de razón hay, pues son varios los textos de difícil comprensión debido a su alto grado de autoreferencialidad escritos por los estridentistas o por los miembros del "grupo sin grupo". Incluso en la crítica de arte, hemos visto ejemplos de ensayos de absoluta opacidad fuera de sus contextos.

Fernández Mac Gregor no define con precisión cuál sería entonces el arte que sí refleja la verdad y la belleza. Se podría intuir que se trata de aquellas manifestaciones que siguen patrones reconocibles por parte del espectador, quizá principios miméticos en artes plásticas o apego a la métrica tradicional en la poesía. Al parecer, las rupturas y el arte social bajo ninguna circunstancia podrían realmente producir obras de arte porque su finalidad es ostentar una postura ideológica —con uso de estrategias artificiales y, por lo tanto, incomprensibles— frente a una realidad social dada, no la expresión de la belleza, que sería el único fin aceptable del arte:

> Nuestros artistas se distinguen por su ansia de sentir emociones nuevas, y de expresarlas en formas nunca usadas. Siguen, es claro preconizando que la emoción es la soberana del arte, pero la quieren tan personal, tan sutil, tan quintaesenciada, que a veces pierde su calidad de emoción, quedándose en frío "intelectualismo", en mero juego cerebral. Ni puede esperarse otra cosa de una época como la nuestra que es, como la pinté arriba, de derrumbamiento de todos los valores.[20]

Precisamente, el intelectualismo ha dado al arte una absoluta falta de inteligibilidad y ahí radica la crítica: anteponer la libertad verbal al retrato de la emoción deriva en obras mudas, pues, al ser impenetrable su lenguaje, no pueden transmitir mensajes. "Nace así, el peligroso y ambiguo "derecho a la obscuridad", de que tanto uso han hecho las vanguardias".[21] La conclusión de Fernández, ya anticipada desde el inicio de su *Apunte crítico*, es que las artes, en general, "han extraviado los verdaderos cánones estéticos; y que, por ende, "necesitan ser rea-

[19] *Idem*, p. 32.

[20] *Ibid*, pp. 31-32.

[21] *Ibid*, p. 34.

firmados y defendidos, por nadie menos que por nuestra Academia, cuya misión principalísima es la de mirar por el arte".[22]

Me parece importante rescatar estas reflexiones porque nos abren la pauta para cuestionarnos si las discusiones sobre el arte y la integración de México a la vanguardia internacional formaban parte de un debate generalizado o si más bien se mantuvieron vigentes únicamente dentro del ámbito de la prensa cultural. Es decir, si lo que hemos expuesto hasta aquí como materia de interés nacional no sería en realidad más que una discusión en la que participaron sólo unos cuantos, acaparando los medios de difusión e imponiéndose con prepotencia ante las demás opiniones. Las críticas de Fernández Mac Gregor también nos permiten afirmar que habría algún un grupo altamente conservador, reacio a deshacerse de sus convicciones en materia artística para entender los valores del arte de vanguardia que, obviamente, nunca tuvieron como objetivo reflejar la belleza.

Los documentos analizados a lo largo de esta investigación no ofrecen suficientes elementos para demostrar qué tantos intelectuales compartían las apreciaciones del crítico. En cambio, se corrobora que para muchos artistas de la pluma o el pincel, las primeras décadas del siglo XX fueron la matriz de sus inquietudes y que gracias a las publicaciones periódicas lograron dar difusión a sus ideas, contribuyendo así a la formación de un ideal estético para el México posrevolucionario. Incluso, el estudio de esta época ayuda a entender que algunos postulados de las vanguardias, como la búsqueda del primitivismo, la modernolatría, entre otros, surgieron en México casi de manera espontánea, como consecuencia de la Revolución, sin necesidad de ningún manifiesto o de ulteriores impulsos artificiales.

Los años de la posrevolución resultan imprescindibles para entender el desarrollo de la crítica literaria y la historia del arte en el México moderno. Sin Vasconcelos, sin el muralismo, sin las revistas literarias, sin los suplementos culturales y sin los distintos grupos de intelectuales que se dedicaron a discutir sobre la estética nacional, desde la trinchera de las letras o de las artes, no se podrían comprender ni el germen ni la evolución de los distintos discursos —revolucionarios o no— que marcaron el devenir de la cultura literaria y artística de la nación mexicana en los años posteriores.

[22] *Ibid*, p. 20.

Bibliohemerografía

ABATE DE MENDOZA, véase José M. González de Mendoza.

ABREU GÓMEZ, Ermilo, "Contemporáneos", en *Las revistas literarias de México*. México, INBA, 1963, pp. 165-184.

______, "La deshumanización del arte", *El Universal Ilustrado*, 445 (19 noviembre 1925), p. 55.

______, "La literatura mexicana actual", *Revista de Revistas*, 941 (13 mayo 1928), pp. 22, 41.

______, "La mestiza de Yucatán", *El Universal Ilustrado*, 440 (15 octubre 1925), pp. 70, 84.

ACEVEDO, Esther *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, t. 1. México, CONACULTA-UNAM, 2002.

ACEVEDO, Jesús T., "Exposición artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los pintores Gonzalo Argüelles Bringas y Diego Rivera", en *Disertaciones de un arquitecto.* México, México Moderno, 1920, pp. 97-126.

ACHA, Juan, *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México, Trillas, 1992.

______, *Las culturas estéticas de América Latina*. México, UNAM, 1993.

ACOSTA GAMAS, Tayde, *Antes de ser Contemporáneos. Ulises: formación y desarrollo del grupo 1927-1928*, tesis. México, UNAM, 2007.

ALBA, Pedro de, "Artistas y artesanos. La Escuela Libre de Escultura", *Revista de Revistas*, 913 (6 noviembre 1927), pp. 14, 46.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, "La pintura histórica en México", *El Artista*, 1 (1874), pp. 8-10.

______, *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*, t. 3. México, CONACULTA-Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2011.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO. *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y críticas*. México, UNAM-CONACULTA, 1999.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Paris, Eugène Figuière, 1913.





Argan, Giulio Carlo, "Critica d'arte", en *Enciclopedia del Novecento* [en línea]. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975 <http://www.treccani.it/enciclopedia/critica-d-arte_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/>. [Consulta: 24 de febrero, 2020.]

Aullón de Haro, Pedro, "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", en *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Ed. y pról. María Rosario Martí Marco. Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 207-2116.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*. Zamora, El Colegio de Michoacán. México, fce, 2005.

Azuela, Alicia y Guillermo Palacios, coords., *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*. México, El Colegio de México-unam, 2009.

Bachiller, Alonso, "Las indias bonitas en nuestra historia", *El Universal Ilustrado*, 225 (17 agosto 1921), pp. 22-23.

Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, unam, 2009.

Barrera, Reyna, *Salvador Novo. La navaja de la inteligencia*. México, Plaza y Valdés, 2009.

Barrios, Roberto, "Diego Rivera, pintor", *El Universal Ilustrado*, 221 (28 julio 1921), pp. 22-23, 42.

______, "Lo que opina Vasconcelos de Yucatán", *El Universal Ilustrado*, 242 (22 diciembre 1921), p. 25.

Barros, Bernardo G., "La caricatura en México", *Revista de Revistas*, 513 (29 febrero 1920), p. 22.

Bartra, Roger, "Los salvajes de la modernidad tardía: arte y primitivismo en el siglo xx", en Alicia Azuela y Guillermo Palacios, coords., *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México, El Colegio de México-unam, 2009, pp. 117-136

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*. Ed. Jacques Crépet. Paris, Louis Conard, 1923.

Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, Departamento Editorial de la sep, 1923.

Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996.

Boggs, Ralph Steele, "Una bibliografía completa, clasificada, y comentada, de los artículos de *Mexican Folkways* (MF) con índice", *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, 6 (1942), pp. 221-265.

BOLAÑOS ESPINOSA, Demetrio [Oscar Leblanc], "¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?", *El Universal Ilustrado*, 304 (8 marzo 1923), pp. 22-23.
______, "Frente a frente", *El Universal Ilustrado*, 320 (28 junio 1923), pp. 20-21, 54.
BRENNER, Anita, "David Alfaro Siqueiros. Un verdadero rebelde en arte", *Forma*, 2 (noviembre-diciembre 1926), pp. 23-25.
CABILDO, Raziel, *Luis G. Serrano. Monografía*. México, Tipografía R. Terrazas, 1918.
CANTO, María Inés, *Xavier Villaurrutia, crítico de arte*, tesis. Santa Barbara, University of California, 2016.
CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986.
CARDONA, Rafael, "Se nos va el color local", *Revista de Revistas*, 885 (24 abril 1927), p. 3.
______, "El valor del hombre en el arte", *Revista de Revistas*, 875 (13 febrero 1927), p. 6.
CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*. México, UNAM, 2003.
______ y Xavier VILLAURRUTIA, *Catálogo de pinturas. Sección europea*. México, Secretaría de Educación Pública-Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
CASANOVAS, Martí, "Apuntes para un balance artístico de 1928", *Revista de Revistas*, 975 (6 enero 1929), p. 31.
______, "Las escuelas libres de pintura", *¡30-30!*, 1 (julio 1928), pp. 6-7.
______, "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario", *¡30-30!*, 1 (julio 1928), pp. 4-5.
______, "Margarita de Niebla", *Revista de Revistas*, 910 (16 octubre 1927), p. 7.
CASO, Antonio, "La crítica artística", *El Universal Ilustrado*, 4 (1º junio 1917) [s. p.].
______, *Principios de estética*. México, Secretaría de Educación, 1925.
CASTILLO TRONCOSO, Alberto del, "El surgimiento de la prensa moderna en México", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, eds., *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 2, *Publicaciones periódicas y otros impresos*. México, UNAM, 2005, pp. 105-118.
CASTRO LEAL, Antonio, "De los poetas malos", *El Universal Ilustrado*, 156 (29 abril 1920), p. 11.
CHARLOT, Jean, "Carlos Mérida y la pintura", *Contemporáneos*, II (1928), pp. 262-266.
______, "José Clemente Orozco. Su obra monumental", *Forma*, 6 (1928), pp. 32-39.
______, "Para las gentes de buena voluntad", *Forma*, 1 (octubre 1926), p. 34.
______, "Pinturas murales mexicanas", *Forma*, 1 (octubre 1926), pp. 10-11.
______, *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*. México, Domés, 1985.
CLARK DE LARA, Belem y Fernando CURIEL DEFOSSÉ, coords., *Revista Moderna de México. 1903-1911*, vol. 2. México, UNAM, 2002.

COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique.* Paris, Éditions de la Sirène, 1918.

______, "Fragmentos sobre Chirico", *Contemporáneos*, I (1928), pp. 261-264.

______, *Le mystère laïc. Giorgio De Chirico. Essai d'étude indirecte*. Paris, Éditions des Quatre Chemins, 1928.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *La crisis de México*. México, Clío, 1997.

COSSÍO DEL POMAR, Felipe, "Crítica de arte y literatura", *Cuadernos Americanos*, 4 (julio-agosto, 1954), pp. 120-145.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J., "La crítica de arte y su función social", *Cuadernos Americanos*, 5 (septiembre-octubre, 1970), pp. 185-195.

CUESTA, Jorge, "Agustín Lazo", *Ulises*, 1 (mayo 1927), pp. 22-24.

______, *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Sheridan. México, FCE-SEP, 1985.

______, "Carta al señor Guillermo de Torre", *Revista de Revistas*, 884 (17 abril 1925), p. 8.

______, "*Canciones para cantarse en las barcas* de José Gorostiza", *Revista de Revistas* (11 octubre 1925), pp. 31, 50.

______, "Notas [Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet]", *Ulises*, 4 (octubre 1927), pp. 30-37.

______, *Obras*. Ed. Miguel Capistrán *et al.* México, Ediciones del Equilibrista, 1994, 2 ts.

______, "*Reflejos*", *Ulises*, 1 (mayo 1927), pp. 28-29.

______, "La *Santa Juana* de Shaw", *El Universal Ilustrado*, 459 (25 febrero 1926), pp. 5-6.

CURIEL, Fernando, ed., *Casi oficios: cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, 1922-1959*, México, El Colegio Nacional, El Colegio de México, 1994.

DÁVALOS, Francisco, "Una americana que ama a México. Los trabajos etnográficos de Miss Frances Toor", *El Universal Ilustrado*, 458 (18 febrero 1926), p. 23.

DÁVILA, Guillermo [Paul K.], "Una entrevista con el sr. Director de la Academia Nacional de Bellas Artes", *San-Ev-Ank*, 6 (15 agosto 1918), p. 14.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México, FCE, 1989.

DR. ATL, véase Gerardo Murillo.

ENRÍQUEZ PEREA, Alberto, "José Vasconcelos y Carlos Pellicer, en las jornadas educativas y políticas (1920-1924)", *Casa del Tiempo*, vol. III, IV época, núm. 25 (noviembre 2009), pp. 23-28.

ESCALANTE, Evodio, "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo", en Rafael Olea y Anthony Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994, pp. 391-401.

ESCALANTE, Pablo *et al*., *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 2004.

FELL, Claude, *José Vasconcelos los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México, UNAM, 1989.

FEEL, Lázaro P., "Gente Nueva", *Revista de Revistas*, 313 (30 abril 1916), p. 2.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*. México, UNAM, 1952.

______, *Dos décadas de trabajo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Catálogo de sus publicaciones. Índice de sus anales*. Suplemento 2 del núm. 25 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, 1957.

______, *El lenguaje de la crítica de arte*, contestación de Ángel María Garibay K. México, UNAM, 1965.

______, "El pensamiento estético de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25 (1957), pp. 7-19.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel, "Móvil", *Forma*, 1 (octubre 1926), p. 13.

FERNÁNDEZ MAC GREGOR, Genaro, *Apunte crítico sobre el arte contemporáneo. Nota sobre el arte contemporáneo durante el moderno mexicano. 18 de noviembre de 1931*, respuesta de Alejandro Quijano. México, UNAM-Academia Mexicana de la Lengua, 2010.

FONCERRADA, Carmen, "El 'arte mexicano' en las escuelas", *Revista de Revistas*, 637 (23 julio 1922), pp. 36-37.

FRANCO CALVO, Enrique, "Xavier Villaurrutia y la crítica de arte", en R. Olea y A. Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994, pp. 129-131.

FRÍAS RODRÍGUEZ, José Dolores [Juan del Sena], "Cosas del momento: Best Maugard y su sistema de enseñanza artística", *El Universal Ilustrado*, 270 (julio 1922), pp. 21, 61.

______, "El Doctor Atl conferencista", *El Universal Ilustrado*, 194 (20 enero 1921), p. 8.

______, "El renacimiento de un arte autóctono", *El Universal Ilustrado*, 204 (31 marzo. 1921), pp. 30-31.

GAMBOA RICALDE, Álvaro, "Venus Maya", *Revista de Revistas*, 677 (29 abril 1923), p. 59.

GAMIO, Manuel, "El aspecto utilitario del folklore", *Mexican Folkways*, núm. 1, vol. I (junio-julio 1925), pp. 6-7.

______, *Forjando Patria*. México, Porrúa, 1916.

______, "Una exposición de arte mexicano", *Revista de Revistas*, 356 (25 febrero 1917), pp. 10-11.
______, "La venus india", *El Universal Ilustrado*, 225 (17 agosto 1921), p. 19.
García, Pilar, "Hitos canónicos, la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes", en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3. México, Conaculta, 2002, pp. 105-124.
García Barragán, Elisa, *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica*. México, unam, 1997.
______, "José María Velasco en Carlos Pellicer", *Literatura Mexicana*, 8 (1997), pp. 247-260.
______ y Luis Mario Schneider, *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*. México, unam, 1986.
García Calderón, Francisco, "La obra del pintor mexicano Diego M. Rivera", *El Mundo Ilustrado*, 46 (17 mayo 1914) [s. p.].
García Maroto, Gabriel, "La joven pintura mexicana", *El Universal Ilustrado*, 513 (10 marzo 1927), pp. 41 y 57.
______, "La obra de Diego Rivera", *Contemporáneos*, i (1928), pp. 43-75.
______, "La revolución artística mexicana. Una lección", *Forma*, 4 (1927), pp. 8-16.
Garciadiego, Javier, "La modernización de la política", en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, coords., *Revista Moderna de México. 1903-1911*, vol. 2. México, unam, 2002, pp. 33-47.
Gasca Rojas, Bogar Alejandro, *"El Joven" de Salvador Novo como respuesta a la polémica periodística sobre el "afeminamiento literario de 1925"*, tesis. México, unam, 2019.
Gastélum, Bernardo J., "Espíritu del héroe", *Contemporáneos*, i (1928), pp. 1-14.
______, "Invierno y verano", *Contemporáneos*, iii (1929), pp. 104-119.
Godoy, Jorge de, "El colonialismo en la literatura mexicana", *Revista de Revistas*, 946 (17 junio 1928), p. 12.
______, "Los prosistas mexicanos en el año del centenario", *El Universal Ilustrado*, 229 (22 septiembre 1921), pp. 44-45.
Gómez de Baquero, Eduardo, "Jardines poéticos del huerto mexicano", *Revista de Revistas*, 882 (3 abril 1927), p. 10.
______, "La nueva América. La cultura mexicana", *El Universal Ilustrado*, 464 (1º abril 1926), pp. 8-9.
Gómez del Campo, Carmen, Laura González Matute y Leticia Torres Carmona, *¡30-30! contra la academia de pintura*. México, inba, 1993.
Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*. México, unam, 1992.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, José M. [Abate de Mendoza], "La exposición de Rodríguez Lozano en París", *El Universal Ilustrado*, 454 (21 enero 1926), pp. 36-37, 64.

______, "La poesía plástica de Jean Cocteau", *El Universal Ilustrado*, 507 (27 enero 1927), pp. 35-59.

______, "El suprarrealimo y sus escándalos", *Revista de Revistas*, 874 (6 febrero 1927), pp. 18, 43.

GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA, 1987.

______, *30-30 contra la academia de pintura. 1928*. México, INBA, 1993.

GONZÁLEZ MELLO, Renato, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3. México, CONACULTA, 2002, pp. 275-309.

______ y Anthony STANTON, coords., *Vanguardia en México, 1915-1940*. México, Museo Nacional de Arte, INBA, 2013.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique, "*Dama de corazones*", *Contemporáneos*, I (1928), pp. 319-321.

GORDON, Samuel, *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*. México, CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1997.

GOROSTIZA, José, "Notas sobre poesía", *México en la Cultura*, 315 (3 abril 1955), pp. 1-3.

______, *Poesía*. México, FCE, 1977.

______, *Poesía y Prosa*, Miguel Capistrán y Jaime Labastida, eds. México, Siglo XXI, 2007.

GUERRERO, José, "Corrido de Pancho Villa (Las esperanzas de la patria por la rendición de Villa)", *Mexican Folkways*, 3 (1927), p. 70.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras XVI. Arte. Viajes. Espectáculos. Artículos y crónicas (1880-1894)*. Ed. crítica de Luz América Viveros Anaya. México, UNAM, 2018.

HADATTY MORA, Yanna, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México, UNAM, 2009.

______, "*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural", en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, eds., *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México, El Colegio de México, 2018, pp. 247-269.

HELIODORO VALLE, Rafael [Próspero Mirador], "Página de las letras", *Revista de Revistas*, 901 (14 agosto 1927), p. 6.

HERZ, Oscar, "Primera exposición de Bellas Artes en Puebla", *El Mundo Ilustrado* (24 junio 1900) [s. p.].

Horta, Manuel [Caballero Puck], "Cómo escriben los pintores", *El Universal Ilustrado*, 377 (31 julio, 1924), p. 59.

Ibarra Chávez, Fernando, "Las antologías literarias en el México posrevolucionario", en Antonio Cajero, ed., *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2016, pp. 93-112.

______, "De la india bonita a la venus maya: la belleza de la mujer indígena en la prensa posrevolucionaria (1920-1923)", en Marco Antonio Chavarín e Yliana Rodríguez González, coords., *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis-México, UNAM, 2017, pp. 297-320.

______, "Reflexiones metatextuales sobre la crítica de arte en la prensa mexicana de finales del siglo XIX a principios del XX", en Adriana Pineda Soto, coord., *Recorridos de la prensa moderna a la prensa actual*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Red de Historiadores de la Prensa y el Periodismo en Iberoamérica-Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 321-339.

Jalife Jacobo, Anuar, *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista* Ulises *(1927-1928)*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013.

Jiménez, Juan Ramón, "La exposición Vázquez-Díaz, en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid", *México Moderno*, II (1921), pp. 182-185.

Juan del Sena, véase José Dolores Frías Rodríguez.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales de la revolución mexicana*. México, Siglo XXI, 2000.

Longhi, Roberto, *Proposte per una critica d'arte*. Pref. Giorgio Agamben. Pesaro, Portatori d'Acqua, 2014.

Lara Pardo, Luis, "El arte nacionalista de Best Maugard", *Revista de Revistas*, 553 (12 diciembre 1920), pp. 16-17.

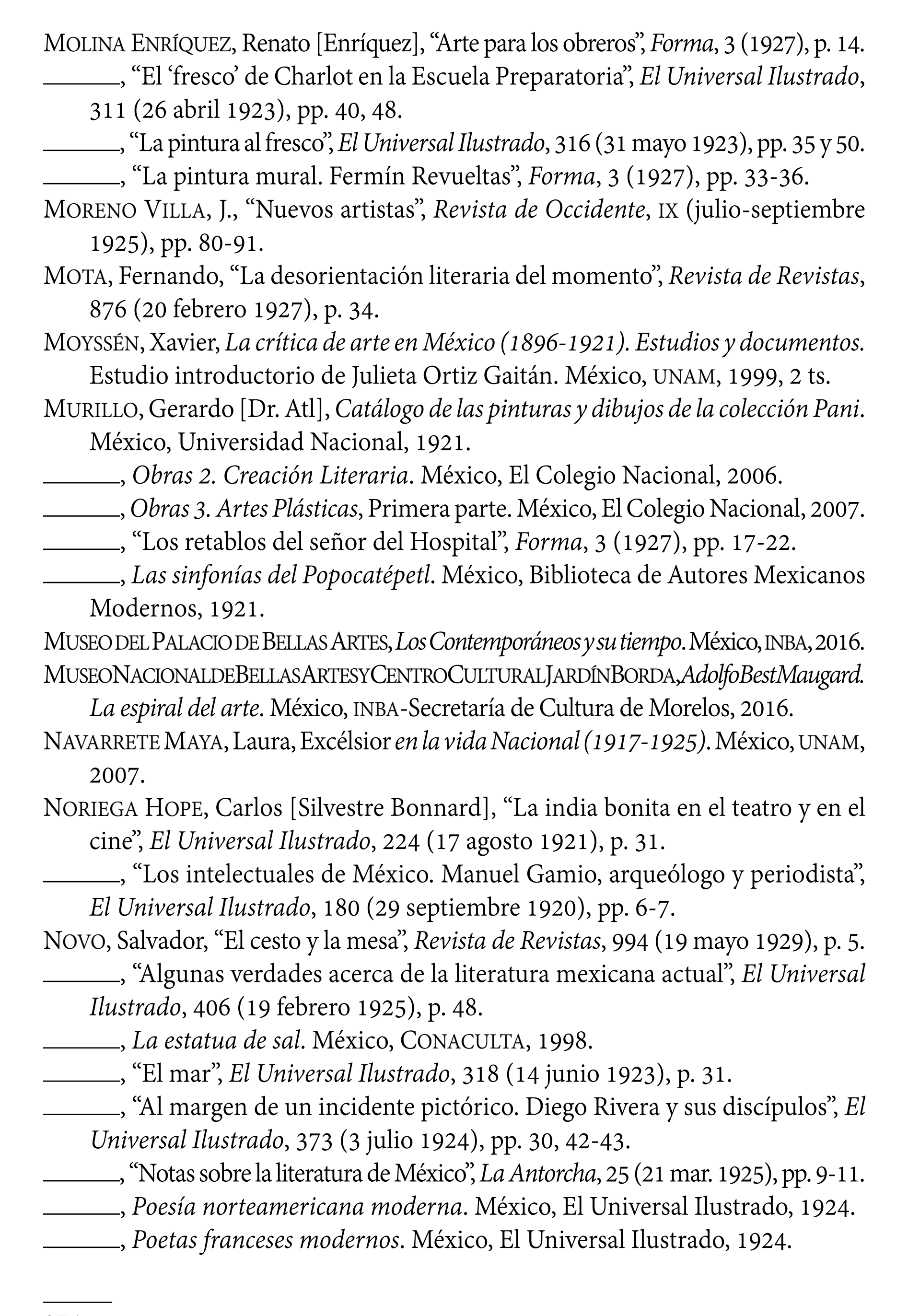
______, "Influencia mexicana en Hispanoamérica", *Revista de Revistas*, 929 (19 febrero 1928), pp. 34-35.

List Arzubide, Germán, "Artes plásticas. Los tapices D. V. C.", *Horizonte*, 2 (mayo 1926), pp. 41-44.

______, "Construid un estadio. Mensaje a la provincia", *Horizonte*, 1 (abril 1926), pp. 7-9.

López, Rick A., "The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways to Exalting Indianness", en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis. eds., *The Eagle and the Virgin: Revolution in Mexico, 1920-1940*. Duke University Press, 2006, pp. 23-42.

LÓPEZ, Rafael, "Diego Rivera", *Revista de Revistas*, 1069 (26 octubre 1930), p. 33.
LÓPEZ VELARDE, Ramón, *El minutero*. México, Imprenta de Murguía, 1923.
LUQUÍN, Roberto, "La recepción de la filosofía bergsoniana en el pensamiento de José Vasconcelos", en Horacio González *et al.*, *¿Inactualidad del Bergsonismo?* Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 177-195.
MADOX HUEFER, Oliver, "El México artístico", *El Universal Ilustrado*, 256 (30 marzo 1922), pp. 13 y 53.
MAPLES ARCE, Manuel, "Nuevas ideas. La estética del sidero-cemento", *Horizonte*, 3 (junio 1926), pp. 9-11.
______, "Los pintores jóvenes de México", *Zig-Zag*, 55 (28 abril 1921), pp. 27-29.
______, "Urbe. Canto primero", *Horizonte*, 2 (mayo 1926), pp. 37-40.
______, *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*. Ilustraciones de Jean Charlot. México, Andrés Botas, 1924.
MARISCAL, Federico E., "Arte patrio. Los elementos precortesianos", *Gladios*, 1 (1916), pp. 42-46.
MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. México, CONACULTA, 2001.
MARISTANY, Luis, "Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia", *Revista de la Universidad de México*, 489 (octubre 1991), pp. 46-50.
MAZA, Francisco de la, "Manuel Toussaint y el arte colonial en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25 (1957), pp. 21-29.
MEDIN, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México, FCE, 1994.
MÉNDEZ, Leopoldo, "La estética de la revolución. La pintura mural", *Horizonte*, 8 (noviembre 1926), pp. 45-48.
MENNA, Filiberto, *Crítica de la crítica*. Trad. M. Joseph Cuenca. Universitat de València, 1997.
MÉRIDA, Carlos, "Crítica de Arte", *Revista de Revistas*, 824 (21 febrero 1926), p. 10.
______, "Las decoraciones Florales de las ca[n]oas de Xochimilco", *El Universal Ilustrado*, 248 (2 febrero 1922), p. 43.
______, "Europa y la pintura en 1928", *Contemporáneos*, I (1928), pp. 322-330.
______, "La exposición de Severo Amador", *El Universal Ilustrado*, 178 (30 septiembre 1920), pp. 5, 31.
______, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", *El Universal Ilustrado*, 169 (29 julio 1920), pp. 14, 26.
MISTRAL, Gabriela [Lucila Godoy Alcayaga], "Decálogo del artista", *México Moderno*, I (1920), p. 223.



Molina Enríquez, Renato [Enríquez], “Arte para los obreros”, *Forma*, 3 (1927), p. 14.

———, “El ‘fresco’ de Charlot en la Escuela Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 311 (26 abril 1923), pp. 40, 48.

———, “La pintura al fresco”, *El Universal Ilustrado*, 316 (31 mayo 1923), pp. 35 y 50.

———, “La pintura mural. Fermín Revueltas”, *Forma*, 3 (1927), pp. 33-36.

Moreno Villa, J., “Nuevos artistas”, *Revista de Occidente*, IX (julio-septiembre 1925), pp. 80-91.

Mota, Fernando, “La desorientación literaria del momento”, *Revista de Revistas*, 876 (20 febrero 1927), p. 34.

Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos.* Estudio introductorio de Julieta Ortiz Gaitán. México, UNAM, 1999, 2 ts.

Murillo, Gerardo [Dr. Atl], *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*. México, Universidad Nacional, 1921.

———, *Obras 2. Creación Literaria*. México, El Colegio Nacional, 2006.

———, *Obras 3. Artes Plásticas*, Primera parte. México, El Colegio Nacional, 2007.

———, “Los retablos del señor del Hospital”, *Forma*, 3 (1927), pp. 17-22.

———, *Las sinfonías del Popocatépetl*. México, Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos, 1921.

Museo del Palacio de Bellas Artes, *Los Contemporáneos y su tiempo*. México, INBA, 2016.

Museo Nacional de Bellas Artes y Centro Cultural Jardín Borda, *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte*. México, INBA-Secretaría de Cultura de Morelos, 2016.

Navarrete Maya, Laura, Excélsior *en la vida Nacional (1917-1925)*. México, UNAM, 2007.

Noriega Hope, Carlos [Silvestre Bonnard], “La india bonita en el teatro y en el cine”, *El Universal Ilustrado*, 224 (17 agosto 1921), p. 31.

———, “Los intelectuales de México. Manuel Gamio, arqueólogo y periodista”, *El Universal Ilustrado*, 180 (29 septiembre 1920), pp. 6-7.

Novo, Salvador, “El cesto y la mesa”, *Revista de Revistas*, 994 (19 mayo 1929), p. 5.

———, “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”, *El Universal Ilustrado*, 406 (19 febrero 1925), p. 48.

———, *La estatua de sal*. México, Conaculta, 1998.

———, “El mar”, *El Universal Ilustrado*, 318 (14 junio 1923), p. 31.

———, “Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos”, *El Universal Ilustrado*, 373 (3 julio 1924), pp. 30, 42-43.

———, “Notas sobre la literatura de México”, *La Antorcha*, 25 (21 mar. 1925), pp. 9-11.

———, *Poesía norteamericana moderna*. México, El Universal Ilustrado, 1924.

———, *Poetas franceses modernos*. México, El Universal Ilustrado, 1924.

______, *Sátira. El libro ca…*. México, Diana, 1978.
______, "La última exposición pictórica juvenil", *El Universal Ilustrado*, 371 (19 junio 1924), pp. 28-29, 41.
______, *Viajes y ensayos*. México, FCE, 1996, 2 vols.
OCAMPO, María Luisa, "La escultura al aire libre", *Revista de Revistas*, 899 (31 julio 1927), p. 25.
OLEA, Rafael y Anthony STANTON, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994.
OLES, James, "Agustín Lazo: las cenizas quedan", en *Agustín Lazo* [Catálogo de la exposición]. México, UNAM, 2009, pp. 11-72.
OROPESA, Salvador A., *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin, University of Texas Press, 2003.
ORTEGA [Febronio], "La obra admirable de Diego Rivera", *El Universal Ilustrado*, 305 (15 mar. 1923), pp. 31-32.
______, "Zig-zags en el mundo de las letras [José Vasconcelos]", *El Universal Ilustrado*, 341 (23 noviembre 1923), pp. 35, 88.
ORTEGA, Febronio [Pablo Leredo], "La exposición de Carlos Mérida en París", *El Universal Ilustrado*, 554 (22 diciembre 1927), pp. 33 y 62.
______, "Los libros", *El Universal Ilustrado*, 454 (26 enero 1925), p. 6.
______, "Los libros", *El Universal Ilustrado*, 458 (18 febrero 1926), p. 4.
______, "Libros y revistas que llegan", *El Universal Ilustrado*, 428 (23 julio 1925), p. 3.
______, "Libros y revistas que llegan", *El Universal Ilustrado*, 439 (8 octubre 1925), pp. 3-4.
______, "Libros y revistas que llegan", *El Universal Ilustrado*, 440 (15 octubre 1925), p. 3.
______, "Libros y revistas que llegan", *El Universal Ilustrado*, 443 (5 noviembre 1925), pp. 3-4.
ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Ed. Gloria Rey Faraldos. Madrid, Castalia, 2009.
ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, "Definiciones para la estética de…" *Contemporáneos*, III (1929), pp. 199-205.
______, "Literatura de la revolución y literatura revolucionaria", *Contemporáneos*, VII (1930), pp. 77-81.
ORTIZ GAITÁN, Julieta, "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)", en Aurelio de los Reyes, coord., *La educación artística en México*. México, UNAM, 2010, pp. 219-260.

______, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México, UNAM, 2003.
______, "El pensamiento vasconcelista en el mural *La creación*", en Antiguo Colegio de San Ildefonso. *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y críticas*. México, UNAM-CONACULTA, 1999, pp. 91-105.
OWEN, Gilberto, *Obras*. Ed. Josefina Procopio. México, FCE,1979.
PABLO LEREDO, véase Febronio Ortega.
PACHECO, León, "La pintura de Rodríguez Lozano", *Contemporáneos*, IV (1929), pp. 85-88.
PALOU, Pedro Ángel, *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1997.
______, *Escribir en México durante los años locos (El campo literario de Contemporáneos)*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2001.
PANABIÈRE, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta. [1903-1942]*. Trad. Adolfo Castañón. México, FCE, 1983.
PARADOX, Silvestre [Arqueles Vela], "¿Existe un Renacimiento literario en México?", *El Universal Ilustrado*, 249 (9 febrero 1922), p. 24.
PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978.
PELLICER, Carlos, *Obras. Poesía*. Ed. Luis Mario Schneider. México, FCE, 1994.
______, *Textos en prosa sobre arte y artistas*. Ed. Clara Bargellini. México, UNAM-INBA, 1997.
PELLICER, César, "El alma de Nueva York", *El Universal Ilustrado*, 169 (29 julio 1920), p. 3.
PÉREZ FERRERO, Miguel, "El arte nuevo como agresión", *Contemporáneos*, VII (1930), pp. 150-165.
PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Muralismo y nacionalismo popular", en Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y críticas*. México, UNAM-CONACULTA, 1999, pp. 173-205.
PIMENTEL, Luz Aurora, "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías*, 4 (2003), pp. 205-215.
PORRAS TROCONIS, Gabriel, "La filosofía en México. El monismo estético", *Revista de Revistas*, 631 (11 junio 1922), pp. 41-42.
PUIG CASAURANC, José Manuel, [Presentación] *Forma*, 1 (octubre 1926), p. 1.
QUEVEDO, Francisco, "El alma de nuestra raza y el folklore artístico", *Revista de Revistas*, 323 (9 julio 1916), p. 5.

QUINTANILLA, Luis [Kyn Taniya], "¡Oh ciudad infantil!", *Horizonte*, 5 (agosto 1926), p. 29.

QUIRARTE, Vicente, *Ojos para mirar lo no mirado. Los Contemporáneos y las artes plásticas*. Valencia, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

______, "Ojos para mirar lo no mirado: poesía y pintura en Carlos Pellicer", en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Ed. Anthony Stanton. México, El Colegio de México-Centro Katz de Estudios Mexicanos, The University of Chicago, 2014, pp. 235-256.

______, "Pintura sonora de los contemporáneos", en R. Olea y A. Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994, pp. 107-115.

RAMÍREZ, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México, UNAM, 1990.

RAMÍREZ, J. Martín, "El centro popular de pintura de San Pablo", *Forma*, 7 (1928), pp. 6-8.

RAMOS, Samuel, "La estética de Antonio Caso", en *Estudios de estética*, biografía, recopilación y clasificación de Juan Hernández Luna. México, UNAM, 1963, pp. 273-287.

______, "El sueño de México. Diego", *Contemporáneos*, VI (1930), pp. 113-126.

______, "El sueño de México. Diego [continuación]", *Contemporáneos*, VII (1930), pp. 103-118.

RAMOS MARTÍNEZ, Alfredo, ed., *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México, Cultura-SEP, 1926.

RASHKIN, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México, FCE-UAM Xochimilco-Universidad Veracruzana, 2014.

REVILLA, Manuel G., *Visión y sentido de la plástica mexicana*. Ed. Elisa García Barragán. México, UNAM, 2006.

REYES, Aurelio de los, coord., *La educación artística en México*. México, UNAM, 2010.

RICHARDSON, William Harrison, "Mayakovsky's Idiosyncratic México", *Mexico through Russian Eyes (1806-1904)*. University of Pittsburg Press, 1988, pp. 127-140.

RIVERA, Diego, "Arte puro: puros maricones. Picasso, vanguardia de la retaguardia", *Choque*, 1 (27 marzo 1934), p. 1.

______, "De pintura y otras cosas que no lo son", *La Falange* (1º agosto 1923), pp. 269-271.

______, "Dos años", *Azulejos*, 2 (diciembre 1923), pp. 26, 41.

______, "La nueva arquitectura mexicana. Una casa de Carlos Obregón", *Mexican Folkways*, 2 (noviembre-diciembre 1926), pp. 24-26.

______, *Obras 2. Textos polémicos (1921-1949)*. Reunidos y presentados por Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada. México, El Colegio Nacional, 1999.
______, "Los patios de la Secretaría de Educación Pública", *El Arquitecto*, II, 5 (septiembre 1925), pp. 19-26.
______, "Los retablos", *Mexican Folkways*, 3 (octubre-noviembre 1925), pp. 9-12.
______, "Talla directa", *Forma*, 3 (1927), p. 3.
______, *Textos de arte*. Ed. Xavier Moyssén. México, UNAM, 1986.
RIUS CASO, Luis, *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno en México (1891-1927)*. México, CONACULTA, 2013.
RODRÍGUEZ RANGEL, Víctor T., "Salvador Novo", *Periódico MUNAL*, 12 (enero 2013), p. 17.
RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*, 2ª. ed. México, UNAM, 1997, 3 ts.
ROJAS AVENDAÑO, Mario, "La última exposición de pintura infantil", *Revista de Revistas*, 915 (20 noviembre 1927), pp. 39, 55.
ROJAS RODRÍGUEZ, Pedro, "*La Catedral de México* de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25 (1957), pp. 39-45.
ROMERO, Manuel A., "Nuestras indias" [fotos de Carlos Muñana], *El Universal Ilustrado*, 169 (29 julio 1920), pp. 20-21.
SABORIT, Antonio, coord., *El Universal Ilustrado. Antología*. México, FCE-El Universal, 2017.
SÁENZ, Olga, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México, El Colegio Nacional, 2005.
SANDOVAL PÉREZ, Margarito, *Arte y folklore en* Mexican Folkways. México, UNAM, 1998.
SCHNEIDER, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*. México, Arte y Libros, 1978.
______, ed., *Xavier Villaurrutia entre líneas. Dibujo y pintura*. México, Trabuco y Clavel, 1991.
SESTO, Julio, "Fernando Best", *Tricolor*, 3, 19 (agosto 1919), pp. 3-14.
SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985.
______, ed., José Gorostiza, Carlos Pellicer, *Correspondencia 1918-1928*. México, Ediciones del Equilibrista, 1993.
______, "José Juan Tablada contra Diego Rivera. Carta iracunda (con Haikai)", *Vuelta*, 157 (diciembre 1989), pp. 44-47.
SILVESTRE BONNARD, véase Carlos Noriega Hope.

SORONDO, Xavier, "Comentarios breves", *El Universal Ilustrado*, 431 (13 agosto 1925), p. 14.
SPECKMAN Guerra, Elisa, "La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)", en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, coords., *Revista Moderna de México. 1903-1911*, vol. 2. México, UNAM, 2002, pp. 107-142.
STANTON, Anthony, *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, El Colegio de México-FCE, 1998.
______, "La poética plástica del primer Villaurrutia", en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Ed. Anthony Stanton. México, El Colegio de México-Centro Katz de Estudios Mexicanos, The University of Chicago, 2014, pp. 169-194.
______, "La rosa de Villaurrutia", en Xavier Villaurrutia, *Nocturna rosa*. México, CONACULTA, 2013, pp. 31-64.
______, "*Textos y pretextos*, de Xavier Villaurrutia", en James Valender y Gabriel Rojo, eds., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Residencia de Estudiantes-México, El Colegio de México, 2010, pp. 483-495.
STOOPEN, María, "Introducción" a Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*. México, UNAM, 1991, pp. 7-69.
TABLADA, José Juan, *Historia del arte en México*. México, Compañía Nacional Editora "Águilas", 1927.
______, "México tiene tesoros de arte colonial", *El Mundo Ilustrado* (14 diciembre 1913) [s. p.].
______, "Las mujeres de Best Maugard", *Revista de Revistas* (3 octubre 1920), p. 25.
______, *Obras completas VI. Arte y artistas*. Ed. Adriana Sandoval *et al*. México, UNAM, 2000.
______, "La paleta del futurismo", *El Mundo Ilustrado*, 47 (24 mayo 1914) [s. p.].
______, "Tres artistas mexicanos en Nueva York. Marius de Zayas, Pal-Omar, Juan Olaguíbel", *El Universal Ilustrado*, 89 (17 enero 1919), pp. 3, 7.
TERZAGA, Andrés, "La crítica y la retórica", *Pegaso*, I, 15 (21 junio 1917), p. 12.
TIBOL, Raquel, *Documentación sobre el arte mexicano*. México, FCE, 1974.
______, *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, FCE, 1974.
TORO, Alfonso, "El año artístico", *Revista de Revistas*, 400 (30 diciembre 1917), p. 14.
______, "El pintor Joaquín Clausell", *Revista de Revistas*, 924 (15 enero 1928), p. 30.
______, "La XXV Exposición de Arte Nacional", *Revista de Revistas*, 506 (11 enero 1920), pp. 18-19.
TORRES, Teodoro, "Los sarapes de Saltillo", *Revista de Revistas*, 1057 (3 agosto 1930), p. 5.

TORRES BODET, Jaime, *Obras escogidas. Poesía. Autobiografía. Ensayo*. México, FCE, 1983.
TORRES DE LA ROSA, Danaé, *Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*. México, ITAM-Bonilla Artigas-Iberoamericana Vervuert, 2015.
TOUSSAINT, Manuel, "Artes plásticas en México", *México Moderno*, I (1920-1921), p. 187.
______, "Las artes plásticas en México", *México Moderno*, I (1920-1921), p. 63.
______, *La Catedral y el Sagrario de México*. México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.
______, "La exposición del Dr. Atl", *México Moderno*, II (1921), pp. 53-55.
______, *Obra literaria*. Ed. Luis Mario Schneider. México, UNAM, 1992.
______, prólogo a José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, FCE, 1947.
______, *Saturnino Herrán y su obra*. México, México Moderno, 1920 (ed. Facsimilar. México, UNAM-INBA-Instituto Cultural de Aguascalientes, 1990).
______, "Saturnino Herrán y sus obras", *El Universal Ilustrado*, 198 (10 febrero 1921), pp. 12-13.
30-30, "Trayectoria", *!30-30!*, 1 (julio 1928), p. 1.
UGARTE, M. A., "La última exposición de Bellas artes celebrada en la Academia de San Carlos", *Álbum Salón*, 15 (enero-febrero 1920) [s. p.].
VALENDER, James, "García Maroto y los Contemporáneos", en R. Olea y A. Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994, pp. 417-430.
VALLE, Rafael Heliodoro, "Panorama de la pintura mexicana", *Revista de Revistas*, 1000 (30 junio 1929), pp. 41, 87.
VALVERDE, Isabel, "La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos", en Anna Maria Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 63-107.
VARGAS, Manuel, "La biología y la filosofía de la 'raza' en México: Francisco Bulnes y José Vasconcelos", en Aimer Granados y Carlos Marichal, comps., *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual (siglos XIX y XX)*. México, El Colegio de México, 2004, pp. 159-178.
VASCONCELOS, José, *El desastre*, en *Memorias*, vol. II, México, FCE, 1993.
______, *Estudios indostánicos*. México, México Moderno, 1920.
______, *El monismo estético*. México, Trillas, 2009.
______, "La organización de la clase media", *El Heraldo Ilustrado*, 49 (8 agosto 1920), p. 1.
______, *Pitágoras, una teoría del ritmo*. La Habana, El siglo XX, 1916.

VELA, Arqueles, "El estridentismo y la teoría abstraccionista", *Irradiador*, 2 (octubre 1923), pp. 1-3.
______, "El hombre antena", *El Universal Ilustrado*, 308 (5 abril 1923), pp. 22, 47.
VELÁZQUEZ, Bringas Esperanza, *Lecturas populares*. México, Editorial Franco Americana, 1925.
VENTURI, Lionello, *Storia della critica d'arte*. Torino, Einaudi, 1964.
VENTURI, Gianni y Monica FARNETTI, eds., *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Roma, Bulzoni, 2004.
VERA DE CÓRDOBA, Rafael [Juan Rafael], "La figura artística de la semana. Pedro Luis Ogazón", *El Universal Ilustrado*, 176 (16 septiembre1920), p. 17.
VEREO GUZMÁN, J. F., "El 'Teatro de Ulises' visto por dentro y por fuera", *Revista de Revistas*, 934 (25 mar. 1928), p. 43.
VIDAL OSORIO, "Tapices mexicanos", *El Universal Ilustrado*, 465 (8 abril 1926), pp. 42, 59.
VILLAURRUTIA, Xavier, "Agustín Lazo", *Forma*, 1 (octubre 1926), pp. 2-4.
______, "Autocrítica", *Ulises*, 3 (agosto 1927), pp. 40-42.
______, "Un cuadro de la pintura mexicana actual", *Ulises*, 6 (febrero 1928), pp. 5-12.
______, "Exposición", *Forma*, 2 (noviembre-diciembre 1926), p. 32.
______, "La exposición Lazo", *Revista de Revistas*, 878 (5 marzo 1927), p. 7.
______, "Fichas sin sobre para Lazo", *Contemporáneos*, I (1928), pp. 117-122.
______, "Fragmento de sueño", *Ulises*, 3 (agosto 1927), pp. 34-35.
______, "Historia de Diego Rivera", *Forma*, 5 (1927), pp. 29-35.
______, "José Gorostiza", *El Universal Ilustrado*, 439 (8 octubre 1925), p. 21.
______, "Nueve atmósferas y un poema (Cézanne)", *La pajarita de papel*. México, P. E. N. Club, 1924.
______, "Oaxaca", *Ulises*, 1 (mayo 1927), pp. 24-26.
______, "Saturnino Herrán, pintor de '1915'", *Ulises*, 3 (agosto 1927), pp. 41-42.
______, *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica.*, Recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México, FCE, 1966.
______, *Reflejos*. México, Cultura, 1926.
VITAL, Alberto, *La cama de Procusto: Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos, México 1910-1980*. México, UNAM, 1996.
WEINBERG, Liliana, *Situación del ensayo*. México, UNAM, 2006.
WHITE, Eric Walter, *Stravinsky. The Composer and His Works*. University of California Press, 1979.
WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros textos*. Barcelona, Paidós, 2003.
YÁÑEZ, Agustín, "Carlos Mérida", *Bandera de Provincias* (octubre 1929), pp. 1, 6.

Zaid, Gabriel, "Siete poemas de Carlos Pellicer", *Revista Iberoamericana*, 148-149 (julio-diciembre 1989), pp. 1099-1118.
Zaïtzeff, Serge I., ed., *Correspondencia entre Carlos Pellicer y Germán Arciniegas. 1920-1974*. México, Conaculta, 2002.
Zamora, Francisco [Jerónimo Coignard], "Mundo demonio y carne. La cuestión palpitante", *El Universal Ilustrado*, 321 (5 julio 1923), p. 15.

Textos sin firma

"Adolfo Best Maugard. Un gran pintor nacional", *El Universal Ilustrado*, 190 (23 diciembre 1920), p. 16.
"Una antología que vale lo que 'Cuesta'", *Revista de Revistas*, 949 (8 julio 1928), p. 16.
"Una antología que vale lo que 'Cuesta'", *Revista de Revistas*, 950 (15 julio 1928), p. 5.
"El arte maya modernizado", *Revista de Revistas*, 483 (3 agosto 1919), p. 24.
"El Ateneo de la Juventud", *Revista Nueva*, 2 (25 junio 1919), p. 31.
"Cómo está formada la prensa en México", *Vida Mexicana*, 1 (diciembre 1922), pp. 6-8.
"La conferencia del pintor Diego Rivera", *Excélsior* (21 octubre 1921), p. 3.
"Los destructores de pinturas. Manifiesto del Grupo Comunista Estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria", *El Demócrata* (21 julio 1924), p. 3.
"Dichos y palabras incongruentes de tres pintores", *¡30-30!*, 1 (julio 1928), pp. 10-11.
"La educación del pueblo y los grandes periódicos", *Horizonte*, 7 (octubre 1926), p. 5.
"Encuesta", *Forma*, 1 (octubre 1926), pp. 5-6.
"Encuesta", *Forma*, 2 (noviembre-diciembre 1926), pp. 7-8.
"Escritores mexicanos contemporáneos. Dr. Atl", *Biblos*, 156 (14 enero 1922), pp. 1, 6.
"La Escuela Nacional de Bellas Artes", *Forma*, 1 (octubre 1926), pp. 18-19.
"La escultura mexicana en 1926", *Revista de Revistas*, 871 (16 enero 1927), p. 18.
"Escultura", *Forma*, 3 (1927), p. 2.
"José Ortega y Gasset", *El Universal Ilustrado*, 450 (31 diciembre 1925), pp. 3-4.
"La juventud y el periodismo revolucionario", *Horizonte*, 6 (septiembre 1926), pp. 3-4.
Lecturas clásicas para niños. México, Secretaría de Educación, 1924-1925, 2 vols.
Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha. México, Ceestem-UNAM, 1981.
"Lista de personal directivo de la Secretaría de Educación Pública", *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1 (1º mayo 1922) [s. p.].
Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958. México, INBA, 2011.
"La melancolía de la raza", *El Universal Ilustrado*, 171 (12 agosto 1920), p. 21.

"Motivos", *La Falange* (agosto 1923), p. 251.
"Un museo de arte moderno mexicano", *Forma*, 3 (1927), p. 21.
"Notas, libros y revistas", *Horizonte*, 3 (junio 1926), pp. 46-47.
"Nuestros pintores. Mateo Herrera", *San-Ev-Ank*, II, 1 (15 noviembre 1918), pp. 25-27.
"La nueva etapa", *Horizonte*, 9 (marzo 1927), p. 3.
"Página de libre estética", *El Universal Ilustrado*, 321 (5 julio 1923), p. 46.
"Un pintor mexicano en París. La exposición de Ángel Zárraga, *El Universal Ilustrado*, 242 (22 diciembre 1921), p. 26.
"Propósitos", *La Falange* (1° diciembre 1922), pp. 1-2.
"Propósito", *Horizonte*, 1 (abril 1926), p. 1.
"¿Qué prepara usted?, *El Universal Ilustrado*, 428 (23 julio 1925), p. 40.
"Siluetas de alumnos de la Academia", *El Universal Ilustrado*, 175 (9 septiembre 1920), pp. 24-25.
"Trabajos de Ulises", *Ulises*, 6 (febrero 1928), p. 38.
"Últimos poemas de Carlos Pellicer", *El Universal Ilustrado*, 515 (24 marzo 1927), pp. 23, 60-61.
"'El Universal Ilustrado' saluda a los estudiantes del mundo", *El Universal Ilustrado*, 231 (6 octubre 1921), pp. 13-15.
Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria. México, CONACULTA-INBA-Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.
"El viaje de Carlos Mérida", *Revista de Revistas*, 887 (8 mayo 1927), p. 32.
Zárraga. México, Grupo Financiero Bital, 1997.

Índice onomástico

C

D

E

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T



U

V

W

Y

Z

Índice

Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930) fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2020. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección HEÚRESIS con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la fuente tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La edición y formación estuvieron a cargo de José Nava Díaz (Thyrso Editorial). El cuidado último de la producción editorial, diseño de cubierta así como la adaptación/conversión electrónica fue realizado por Editora Seiyu de México, S.A de C.V.

FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, donde también cursó el Programa para la Formación de Traductores (italiano-español). Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas) y Especialista en Historia del Arte por la UNAM. Actualmente trabaja en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como profesor de carrera impartiendo cursos de investigación, teoría, crítica e historia literaria en la Licenciatura en Letras Modernas y en el Posgrado en Letras. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Sus áreas de investigación son las artes, las letras y la crítica mexicana de los siglos XIX y XX, además de la literatura italiana de los siglos XIV y XVII, áreas sobre las que ha publicado numerosos artículos. Dentro de sus trabajos recientes destacan la edición crítica de la poesía de José Tomás de Cuéllar y una antología bilingüe de las rimas de Giovanni Boccaccio. En 2016 recibió el "Premio Hispanoamericano Lya Kostakowsky de Ensayo de Literatura Hispánica".


9 786073 035903